الأدب المقارن

تمهيد

تلقى فكرة اتصال الثقافات بعضها ببعض والتأثيرات المتبادلة بينها كثيرا من اهتمام علماء الحضارة والانثروبولوجيا بوجه خاص . ومع أن الاهتمام بهذا الموضوع كان يشكل دائما أحد المجالات الرئيسية في تاريخ العلوم الانسانية والاجتماعية فقد بلغ ذروته في النصف الثاني من القرن التاسع عشر نتيجة لعدد من العوامل المتعلقة بالأوضاع العامة السائدة في العالم حينذاك ، مثل ازدهار حركات الكشف الجغرافي ، والرحلات الى مناطق نائية ومجهولة من العالم ، واتساع حروب الاستعمار التي ساعدت بغير شك ، ورغم كل ما يقال فيها ، على التعرف على حضارات وثقافات ونظم عديدة ومتباينة تختلف اختلافا تاما عن الحضارة والثقافة والنظم الأوربية . وقد أدى ذلك بالضرورة الى الاهتمام بدراسة هذه الحضارات والثقافات الغريبة ومقارنتها بعضها ببعض من ناحية ، بقصد التعرف على أوجه الشبه أو الاختلاف بينها وأسباب هذا التشابه أو الاختلاف ، وكذلك دراسة تأثير الحضارة الاوربية عليها كلها من الناحية الأخرى ، بقصد التعرف على ما يطرأ على تلك الثقافات الوطنية الأصلية من تغيرات نتيجة لاحتكاكها بنظم الغرب وأفكاره وتقاليده وتعاليمه وفلسفاته ونظرته الى الأمور . وظهر نتيجة لهذا دراسات وكتابات كثيرة لم تكن تقوم كلها على أية حال على المنهج العلمي الصحيح الذي يرتكز على الملاحظة الدقيقة ، وتتبع الحقائق والوقائع والبيانات والاحداث التاريخية ، وانما كثيرا ما كان هؤلاء الكتاب - أو بعضهم على الأقل - ينحرفون عن قواعد المنهج العلمي ، ويقفزون الى إطلاق أحكام عامة كلية لا تستند الى مقدمات سليمة ، أو الى أدلة وبيانات كافية تبرر هذه التعميمات أو (القوانين) . وكان هذا أوضح ما يكون في الكتابات التي أخذ أصحابها على أنفسهم مهمة البحث عن أوجه الشبه

بين هذه الثقافات . وقد كان هذا على أي حال هو الاتجاه الغالب على عقد تلك (المقارنات) . وكان أصحاب هذا الاتجاه يذهبون الى أن وجود التشابه بين ملامح أي ثقافتين غريبتين احداهما عن الأخرى هو دليل قاطع على وجود صلة ما بينهما في الماضي . ولذا كانوا يبذلون كل ما وسعهم من جهد ووقت في محاولة تتبع تلك الصلات والعلاقات بين تلك الثقافات المتشابهة . وحين يفتقرون الى ما يؤكد قيام مثل هذه العلاقة أو الصلة في الماضي فانهم كانوا يفترضون وجودها افتراضا . بل إنهم كانوا يتصورون (الطريق) الذي يعتقدون أن احدى الثقافتين ـ وهي بالطبع الثقافة (القوية) أو الاكثر تطورا ـ سارت فيه الى حيث التقت بالثقافة او الثقافات الاخرى الاقل تطورا وأثرت فيها . ونوع التأثير الذي تم أثناء ذلك . وتمتلىء كتب الانثربولوجيا بالذات أثناء القرن التاسع عشر بمثل هذه المحاولات . وظهرت في ذلك نظريات بالغة الطرافة . وان كانت تعوزها الدقة العلمية . وتفتقر الى الدليل على صحتها كما هو الشأن بالنسبة لنظرية العالم البريطاني الشهير إليوت سميث عن « انتشار الثقافة » .

وأيا ما يكون الأمر بشأن هذه الكتابات والنظريات فأنها كانت بشيرا بظهور الدراسات المقارنة في الانثربولوجيا . وبداية لظهور ذلك القدر الكبير من كتابات القرن التاسع عشر عن القانون (المقارن) والتشريع (المقارن) واللغويات (المقارنة) والدين (المقارن) وما الى ذلك . وكانت هذه الكتابات هي البداية الحقيقية لظهور (علم) القانون المقارن . وعلم (اللغة المقارن) وما اليها . وكل هذه العلوم المقارنة كانت تبدأ من مبدأ واحد هو التسليم بوجود علاقة بين الشعوب والمجتمعات التي يتم المقارنة بين نظمها وثقافتها . ثم البحث بعد ذلك عن طبيعة هذه العلاقة وأوجه التأثير المتبادل . فالاتصال السابق اذن كان هو نقطة الانطلاق في قيام هذه الدراسات والعلوم المقارنة . كما أنه هو الذي أتاح الفرصة أمام العلماء لدراسة عملية الاتصال ذاتها . والاتجاهات التي سارت فيها . وطريقة التأثير والعناصر التي تأثرت نتيجة لهذا الاتصال او الاحتكاك . والاستعارات التي تمت بين هذه الثقافات . ومدى عمقها وما الى ذلك . ولكن هذا لم يكن ليمنع من ظهور مدرسة أخرى كانت ترى أنه على الرغم من التسليم بأهمية الاتصال والاحتكاك في قيام ثقافات ـ او عناصر ثقافية ـ متشابهة فان الاتصال المباشر لا يمكن أن يكون وحده المسئول عن كل حالات التشابه . فكثيرا ما تكون هناك أوجه شبه بين ثقافات ونظم في مجتمعات لم تتصل بعضها ببعض على الاطلاق . ولذا فقد كان أصحاب هذه المدرسة يردون ذلك التشابه الى وحدة الطبيعة الانسانية . بحيث تتشابه المكونات الثقافية في المجتمعات المتباعدة في الزمان والمكان اذا تشابهت الظروف الخارجية التي صاحبت عمليات الانتاج والابداع والابتكار . ومع ما في القول من وجاهة فان العلماء لم يأخذوا به كثيرا . وانما كانوا في الاغلب يميلون الى الأخذ بنظرية الاتصال والاحتكاك والاستعارة الثقافية . على الاقل لأن هذه النظرية تكفيهم مشقة الدخول في المناقشات الفلسفية النظرية التي تتعلق بالطبيعة الانسانية التي يصعب اخضاعها لمقاييس علمية دقيقة ومأمونة .

وكما أن التسليم بوجود اتصال مباشر بين المجتمعات كان الأساس الذي قامت عليه الانثربولوجيا المقارنة وغيرها من العلوم المقارنة التي أشرنا الى بعضها فان البحث عن وجود مثل هذا الاتصال بين الآداب المختلفة يعتبر أحد الأسس الجوهرية التي يرتكز عليها الأدب المقارن . والأدب على أية حال هو جزء من ثقافة المجتمع الذي نتج فيه . كما أن الاوضاع والتقاليد والقيم والافكار والنظم السائدة في أي مجتمع من المجتمعات تنعكس بشكل أو بآخر في الانتاج الادبي . ومهما قيل عن الادب من انه

نتاج ذاتي وعمل فردي لأديب أو كاتب معين بالذات فان هذا الاديب أو الكاتب لا يعيش في فراغ ، وانما يحيا في مجتمع ، وينتمي الى نمط ثقافي معين يؤثر فيه بالضرورة . والغريب ـ وأنا أتكلم هنا من وجهة نظر انثربولوجية بحتة ـ هو أنه على الرغم من أن الادب جزء من ثقافة المجتمع ، شأنه في ذلك شأن أي انتاج آخر ، فان علماء الانثربولوجيا لم يهتموا كثيرا بدراسته إلا منذ عهد قريب نسبيا ، وان كانوا قد اهتموا اهتماما كبيرا بالأدب الشعبي ، ربما لأنه نتاج جماعي أكثر مما هو نتاج فردي . ولست أقصد بذلك أن أزعم أن الادب المقارن هو عمل من صميم الدراسات الانثربولوجية ، أو أنه نشأ على أيدي الانثربولوجيين مثلما كانت بداية القانون المقارن مثلا ، أو علم اللغة المقارن أو علم الاديان المقارن ، ولكن ما أقصده هنا هو أن هناك اوجه شبه قوية بين الدراسات المقارنة في مجالات الانثربولوجيا التقليدية والأدب المقارن في النظرة والمناهج ، وأهم من هذا كله في المبدأ الذي تقوم عليه هذه الدراسات وهو وجود اتصال مباشر مسبق . كذلك فانني أقصد أن الانثربولوجيا بمناهجها ونظرتها الشمولية الكلية ان المجتمع والثقافة ـ يمكن أن تلقى أضواء جديدة على دراسات الادب المقارن وأن تفتح مجالات وآفاقا للتحليل قد لا ينتبه اليها علماء الأدب المقارن ، وبذلك يمكنها ان تسهم في اثراء الدراسات الادبية المقارنة . وهذه قضية قد لا يقبلها بسهولة المتخصصون في الادب المقارن ولكنها خليقة على أي حال بالنظر فيها .

وعلى أية حال ، فالذي يبدو لأول وهلة هو أن اصطلاح (الادب المقارن) هو تسمية غريبة وغير دقيقة . وقد انتبه (علماء) الادب المقارن أنفسهم لذلك ، ومن هنا فان الكثيرين منهم يؤكدون ان كلمة (مقارن) يجب ألا تؤخذ بالمعنى اللغوي الذي قد يفهم منه عقد مقارنات بين أديبين مختلفين أو مركبين أدبيين مختلفين ، وانما يجب أن تؤخذ الكلمة بالمعنى التاريخي الذي يقصد منه دراسة التأثيرات المتبادلة بين أديبين مختلفين أو كاتبين أو أكثر ، فالمهم اذن هو التأثير المتبادل ، وهو ما يقرب دراسة الادب المقارن من دراسات الاتصال أو الاحتكاك الثقافي في الانثربولوجيا الثقافية على ما ذكرنا ... بل ان الأمر يصل بهؤلاء الأساتذة والعلماء الى حد الاختلاف حول تحديد مجالات الادب المقارن والموضوعات التي يطرقها . بل وأيضا المناهج التي يمكن اتباعها ، ومن هنا فان آراءهم تتفاوت تفاوتا كبيرا بين اعتبار موضوع الادب المقارن هو دراسة (تاريخ) الآداب المختلفة للتعرف على أوجه الشبه والخلاف بينها .. الى دراسة (الانتاج) الادبي الصادر عن أدباء مختلفين ينتمون الى مجتمعات وثقافات مختلفة بقصد التعرف على الأسباب التي أدت الى انتاج ذلك الأدب بكل منهم ، والعوامل التي خضع لها ، والتأثيرات المتبادلة ، ان كان ثمة مثل هذه التأثيرات ، وبداها ... وكما يقول الدكتور شوقي السكري في الدراسة التي ننشرها له في هذا العدد انه اذا « كانت هناك نقطة واحدة يتفق عليها جميع الدارسين للأدب المقارن فهذه النقطة هي الاجماع على أن تعبير الادب المقارن ليس بالتعبير المضبوط . فليس هناك تعريف لن ينج من تصادم الافكار وتعارض المذاهب وتناقض الاتجاهات ، مما جعل ... هاري ليفين يقرر أن الادب المقارن ليس علما ولا مادة ، ولكنه موقف أو وجهة نظر . وليس للأدب المقارن في نظره ميدان خاص به لأنه يمثل مجموعة من المبادىء يحسن الأخذ بها عند مناقشة الادب أيا كان نوعه ومصدره » . ومما له دلالته في هذا الصدد أيضا أن نجد هناك من الاتجاهات في دراسة الادب المقارن من يحاول التصدي لمشكلة العلاقة بين الادب وبقية فروع التعبير الفني كالتصوير والموسيقى ، بل وأيضا العلوم التجريبية كالطبيعة والكيمياء وما اليها . وهذا الاتجاه يشيع بوجه خاص في المدرسة الامريكية وان لم يجد له قبولا لدى الكثيرين من الدارسين .

والذي يستحق الملاحظة هنا هو أن استخدام كلمة (مقارن) من شأنه أن ينقل (الادب) من باب الانسانيات الى باب العلم ، ويستلزم النظر الى الادب نظرة علمية ومعالجته بأسلوب علمي . ويبدو أن هذا الأمر لم يفت المشتغلين بالادب المقارن الذين يحرصون على الكلام عن (علم الادب المقارن) رغم ما قد يبدو هنالك من تناقض في المزاوجة بين كلمتي (أدب) و (علم) . ومع ذلك فان هذا الاساس (العلمي) يظهر في عدة أمور يمكن ايجازها فيما يلي :-

أولا :- محاولة رصد التأثيرات المتبادلة بين الآداب العالمية المختلفة . وهذا يتطلب بغير شك اتباع أسلوب علمي دقيق أشبه بالأساليب المتبعة في العلوم الاجتماعية والانثربولوجية في محاولتها رصد التأثيرات الثقافية المتبادلة أو الاستعارات الثقافية بين مختلف الشعوب والمجتمعات . وليست المسألة هنا مجرد تخمين أو افتراض كما كان يفعل علماء الانثربولوجيا في القرن التاسع عشر ، حين لجأوا الى ما يعرف عموما باسم التاريخ الظني أو التاريخ التخميني او التاريخ الافتراضي . انما يبذل علماء الادب المقارن جهودا صادقة في بحثهم عن هذه التأثيرات وتتبعها واقامة الدليل عليها والتعرف على الاشكال التي اتخذتها . وهذا هو الذي يدفع أستاذا مثل الدكتور طه ندا الى أن يقول في كتابه « الادب المقارن » . لا يدخل في دائرة الادب المقارن تلك الدراسات التي تعقد بين أدباء لم يثبت بالدليل القاطع قيام صلة بينهم تبيح القول بأن أحدهم تأثر بالآخر . واذا فرضنا أن شاعرا في الصين عرض لفكرة من الافكار وقد عرض لها شاعر آخر في ألمانيا ولم يثبت التاريخ أن أحدهما وقف على فكرة الآخر أو اتصل بانتاج الآخر على أي وجه من أوجه الاتصال يرجح وجود التأثر والمحاكاة فان هذا لا يدخل في دائرة الادب المقارن . ومن هنا فان للتاريخ دورا مهما في الدراسة المقارنة لاثبات الصلات بين الادباء أو نفيها » (دار النهضة العربية - بيروت ١٩٧٥ ، ص ٣٦) .

ثانيا :- محاولة تقنين هذه الدراسات أو البحوث المقارنة . ويتمثل هذا في أبسط مظاهره في الجهد الدائب لايجاد مصطلحات موحدة يكون لها دلالات ثابتة متفق عليها . وتعتبر مشكلة العثور على المصطلحات الدقيقة وتوحيدها من أهم المشكلات التي لا تزال تواجهها العلوم الانسانية والاجتماعية حتى الآن رغم كل الجهود التي بذلت لتذليلها . وعدم اتفاق علماء الاجتماع والانثربولوجيا وغيرها من العلوم الانسانية على مدلول المصطلحات التي يستخدمونها - أو بعضها على الاقل - يلقي ظلالا كثيفة من الشك حول (علمية) هذه (العلوم) . وهذه الصعوبة ذاتها لاتزال تواجه علم الأدب المقارن .

ثالثا - محاولة اتباع المنهج الشمولي التكاملي الذي يأخذ في الاعتبار العوامل والظروف والملابسات المختلفة التي تخضع لها الانتاج الادبي لدى الكتاب الذين يراد المقارنة بينهم . أي أن الأمر لا يقتصر على تبين الجوانب التي تأثر فيها أحد الكتاب في مجتمع معين بكاتب آخر ينتمي الى مجتمع غريب وثقافة مختلفة ، ومحاولة محاكاته في الاسلوب والتعبيرات والاخيلة الادبية ، انما يتعدى الأمر ذلك الى - دراسة الظروف والاوضاع الموضوعية الأخرى ، سواء في ذلك الظروف البيئية الخارجية او الظروف الاجتماعية العامة ومرحلة التطور الاجتماعي التي وصل اليها كل من المجتمعين اللذين ينتمي اليهما الكاتبان . بل ان بعض

أساتذة الادب المقارن ، وبخاصة في أمريكا ، يلحون على ذلك ضرورة دراسة العلاقة بين الادب ونواحي المعرفة الأخرى بما فيها الفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية والتجريبية والجمالية ، أي المجالات الثلاثة الرئيسية الكبرى للمعرفة الانسانية ، وان كان هذا الاتجاه لا يلقى كثيرا من التأييد .

ولكن على الرغم من ذلك فان (علم) الادب المقارن لا يعتبر (علما) بالمعنى الدقيق للكلمة حتى في نظر علماء الأدب المقارن أنفسهم ، اذ لا يمكن ادخاله ضمن العلوم التجريبية الدقيقة كالطبيعة او الكيمياء ، أو ضمن العلوم التطبيقية كالطب او الهندسة مثلا ، انما هو علم بمعنى أنه يهدف الى شيء أكثر أو أبعد من مجرد التسلية والمتعة ، كما أنه يتبع أسلوبا محكما بقدر الامكان في جمع المعلومات والحقائق والبيانات التي تدعم القضية التي يثيرها الباحث والتي يريد اثباتها . كذلك لا يحاول (علم) الادب المقارن الوصول الى قوانين عامة كلية من المقارنات التي يعقدها ، وربما كان ذلك راجعا الى أن علماء الأدب المقارن يدركون طبيعة الادب وما فيه من عناصر ذاتية شخصية لا يمكن إغفالها رغم ما يقال عن ضرورة قصر الاهتمام على دراسة الظروف الموضوعية . أو ربما كان ذلك راجعا أيضا الى القيود التي يفرضونها على أنفسهم حيث يقتصرون في العادة على مقارنة أدبيين أو مركبين أدبيين فحسب ، وفي الحالات التي تتم فيها المقارنة بين أكثر من طرفين فان النطاق الذي تشمله تلك المقارنات لا يصل من حيث السعة والتنوع الى ما تصل اليه المقارنات في العلوم الانسانية الأخرى . ويقول آخر فان قصر جهود علماء الادب المقارن على دراسة الحالات التي يكون فيها التأثير واضحا ومؤكدا يشير الى حد كبير من عدم (علمية) علم الادب المقارن . وعلى أية حال فان مثل هذا الموقف تصادفه لدى عدد غير قليل من الانثربولوجيين الذين يميلون الى اخراج الانثربولوجيا عن نطاق العلم Science وربوبها أقرب الى الانسانيات Hamanities أو حتى الفن ART .

فالتفرقة بين نوعي (العلم) تفرقة معروفة وبخاصة في مدرسة التأويل التاريخي للثقافة . فكروبر Krober مثلا يرى أن المنهج التاريخي يمكن تطبيقه واتباعه ليس في الدراسات الانثربولوجية وحدها ، بل وأيضا في كل مجالات العلم الأخرى . وهذا موقف متأثر بغير شك بتفكير الفيلسوف الاجتماعي المشهور فيلهلم ديلتاى Wilhelm Diltbey الذي كان يميز تمييزا واضحا بين نوعين من العلوم : العلوم التي تهتم بالبحث عن القوانين الطبيعية الكلية ، والعلوم التي تهتم بما هو فردى وتتبع في ذلك منهجا وصفيا خالصا . وقد أدى ذلك بكروبر الى التمييز بين نوعين من المناهج : منهج العلوم الطبيعية والمنهج التاريخي . والى أن يأخذ التاريخ بمعنى يختلف اختلافا جوهريا عن المعنى الشائع بين الناس من أنه هو دراسة تتابع الظواهر والاحداث في الزمن ، وأنه بذلك يتناول دراسة أزمان كثيرة متتابعة . فقد كان كروبر يرى أن هذه نظرة خاطئة وفهم غير دقيق للتاريخ . فما يميز التاريخ في نظره هو محاولة اعطاء وصف متكامل لموضوع الدراسة وليس معالجة التتابع الزمني ، كما أن ما يميز المنهج العلمي هو محاولة تحليل العمليات المختلفة في حدود وألفاظ كمية . وماهية التاريخ لا تنحصر في عنصر الزمن ، كما أن ما يميز التاريخية هو الوصف التحليلي لأي مجموعة من الظواهر الثقافية في موقف معين بالذات ، ومن هنا فان الدراسة التاريخية تأخذ في اعتبارها عنصر المكان الى جانب عنصر الزمان . والعلم لا يهتم بمسائل الوجود في الزمان او المكان كما لا يهتم بمشكلات الكيف ، وانما يعنى بالتجريد والبحث عن القوانين وعن الدقة والضبط في الأشياء التي يمكن قياسها ، مستعينا في ذلك باجراء التجارب

الدقيقة وذلك بعكس المنهج التاريخي الذي لا يهتم بالوصول الى القوانين أو النظريات العامة ، بل ولا يستطيع الوصول اليها ، كما أنه لا يستطيع التنبؤ بالأحداث والوقائع المقبلة . وكل ما يمكن أن يفعله في هذا الصدد هو تبيين نواحي الشبه بين الظواهر الثقافية ، والكشف بالتالي عن الأنماط لا القوانين . ونجد موقفا مشابها لذلك عند ايفانز بريتشارد الذي يعتبر الانثربولوجيا الاجتماعية تهدف هي أيضا ـ كالثقافية تماما ـ الى اقامة الأنماط . ويقول في هذا المعنى « ففي رأيي أن الانثربولوجيا الاجتماعية تنظر الى المجتمعات على أنها أنساق خلقية أو رمزية وليست أنساقا طبيعية . انها لا تهتم بالعملية مثلما تهتم بالشكل التخطيطي العام . وان غايتها بالتالي هي الكشف عن الانماط والنماذج وليس الوصول الى القوانين ، كما أنها تحاول التدليل على الارتباط والخلو من التناقض وليس على قيام علاقات ضرورية بين مختلف أنواع النشاط الاجتماعي ، وأنها تؤول أكثر مما تفسر . وهذه الاختلافات هي في الواقع اختلافات جوهرية في التصورات والمفاهيم ذاتها وليست لفظية . (انظر ترجمتنا لكتاب ايفانز بريتشارد : الانثربولوجيا الاجتماعية . منشأة المعارف ١٩٥٧ صفحتا ٩٨ ـ ٩٩ . وانظر أيضا كتابنا : البناء الاجتماعي ، الجزء الاول عن المفهومات . الهيئة العامة للتأليف والنشر . القاهرة . الطبعة الخامسة ١٩٧٥ . صفحات ٢١٦ ـ ٢١٨) .

فكأن اطلاق صفة (العلم) على الادب المقارن له اذن ما يبرره اذا أخذنا رأي ديلتاي وكروبر وايفانز بريتشارد وأتباعهم ، كما أن له ما يماثله في الانثربولوجيا وبعض العلوم الانسانية الأخرى . وأن عقد المقارنات بين الأدباء أو الحركات الادبية وما الى ذلك قد يؤدي في آخر الأمر الى الوصول الى الأنماط لا القوانين . ولكن هذا سوف يتطلب بالضرورة من المشتغلين بالادب المقارن توسيع نطاق مقارناتهم واقامتها على أسس علمية منهجية دقيقة كتلك التي يتبعها الانثربولوجيون مثلا .

وأيا ما يكون الأمر فان الادب المقارن يتطلب توافر عدد من الأمور التي قد لا تتاح لأي باحث ، والتي تشير في مجموعها الى مدى صعوبة هذا الفرع من التخصص والى الجدية والاعداد الطويل اللذين يجب أن يأخذ الباحث نفسه بهما . فالادب المقارن كما يفهمه أصحابه يقتصر في الاصل على (مقارنة) الآداب أو الاعمال التي تكتب في لغات مختلفة ، بصرف النظر عن زمن انتاجها ، ما دام هناك ما يدل دلالة قاطعة على وجود تلك التأثيرات التي سبقت الاشارة اليها . ومن هنا فان أساتذة الادب المقارن يرون أنه لا يمكن مقارنة أعمال أدبية كتبت بلغة واحدة سواء أكانت هذه الكتابات تنتمي الى عصر واحد أو مكان واحد أو عصور وأزمنة وأماكن مختلفة . « فالحدود الفاصلة بين أدب وآخر في مجال الدراسة المقارنة هي اللغات . فاختلاف اللغات شرط لقيام الدراسة الادبية المقارنة . والآثار الادبية التي تكتب بلغة واحدة تخرج عن مجال درس الادب المقارن وإن تأثر بعضها ببعض . والموازنة بين أديب من أبناء اللغة الواحدة لا تدخل في درس الادب المقارن ... ولا يعد مثلا من الادب المقارن الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ولا بين حافظ وشوقي ، وكذلك الحال في الآداب الأخرى . وهذا يصدق على المقامات مثلا . فهناك مقامات بديع الزمان الهمذاني التي تأثر فيها بابن فارس ، مثلما تأثر الحريري بدوره بمقامات الهمذاني ، الا أن دراسة هذا التأثير لا تدخل في دائرة الادب المقارن نظرا لوحدة اللغة التي كتبت بها كلها . وعلى العكس من ذلك فان مقارنة مقامات حميدي التي ألفت حوالى عام ٥٥٠ هجرية والتي تأثر فيها مؤلفها الفارسي بمقامات الهمذاني والحريري تدخل في نطاق الادب المقارن نظرا لاختلاف اللغة . وهكذا (طه ندا . المرجع السابق ذكره . صفحة ٢١) . وهذا معناه أن التخصص في الادب

المقارن ملزم بمعرفة اللغات المختلفة التي كتبت بها الاعمال التي يراد المقارنة بينها وهو مطلب مشروع وعسير في الوقت ذاته . كما أنه يعني من الناحية الأخرى أن الترجمة يمكن أن تلعب دورا هاما في تيسير الاطلاع على الآداب والمقارنة بينها . وهذا أمر تعالجه الدكتورة أنجيل بطرس في مقالها الذي ننشره في هذا العدد . كما تدور حوله مناقشات كثيرة من حين لآخر ، خاصة وأن العالم العربي يعاني الآن من حالة ركود في الترجمة من اللغات الاجنبية الى العربية بعد أن كانت الترجمة مزدهرة في الأربعينات والخمسينات ، بل والستينات من هذا القرن . ومشكلة الترجمة تحتاج بغير شك أن نفرد لها عددا خاصا من أعداد المجلة . ويزيد من أعباء الباحث الجاد في الأدب المقارن عدم وضوح التأثيرات المباشرة في بعض الاحيان رغم أن هناك من الدلائل ما يشير الى احتمال وجودها . وقد يتطلب الأمر من الباحث في سبيل اثبات هذه التأثيرات أن يخرج عن نطاق الادب بالمفهوم الدقيق الضيق للكلمة الى مجالات وميادين أخرى قد تساعده في دراسته ، مثل التاريخ وكتب الرحلات والسير والتراجم وما اليها . وقد تؤدي مثل هذه الجهود الطويلة المضنية الى اثبات وجود صلات أو تأثيرات كانت غامضة أو غير معروفة ، كما قد تؤدي الى الكشف عن وجود تيارات ثقافية متبادلة انتقلت بين البيئات المختلفة في بطء وخفاء خلال أزمنة طويلة . ولكن الأهم من هذا كله أن مثل هذه الجهود تساعد في آخر الأمر على معالجة الموضوع من زوايا كثيرة ومتنوعة ، مما يؤدي الى الوصول الى تحليل أدق وفهم أعمق لموضوع الدراسة . ويجد القارىء مثالا لذلك في مقال الدكتورة رشا حمود الصباح عن التصورات الاوروبية للاسلام وتأثيرها في الكوميديا الالهية » .

وقصر عقد المقارنات على الأعمال الادبية التي تكتب بلغات مختلفة يطرح بغير شك بعض التساؤلات ، اذ على الرغم من أنه يساعد بغير شك على اتساع النظرة الى الدراسات الادبية والتعرف على أنماط الكتابة الادبية في مختلف اللغات الا أنه يضع قيودا على الباحثين ويمنع من انطلاق العلم ذاته . وقد يكون هناك ما يبرر إبعاد الموازنات التي تعقد بين كاتبين او شاعرين ينتميان الى (مجتمع) واحد من مجال الادب المقارن اذا كانا يكتبان بنفس اللغة . ولكن ليس ثمة ما يبرر - في نظري - انصراف علماء الادب المقارن عن مقارنة أعمال مثل هذين الكاتبين او الشاعرين حين ينتميان الى (مجتمعين) مختلفين حتى وان كانا يستخدمان لغة واحدة في كتابتهما ما دام ثمة ما يشير الى تأثر أحدهما بالآخر . فاللغة كائن حي يتأثر بثقافة المجتمع الذي يستخدمها مثلما هي جزء من هذه الثقافة . وبذلك فان الكلمات والالفاظ والمفردات تحمل كثيرا من عناصر الثقافة التي تختلف باختلاف المجتمعات المحلية التي تستخدم تلك اللغة . والأدباء والكتاب والشعراء العرب الذين يكتبون في المغرب العربي باللغة العربية لهم أساليبهم وأخيلتهم وتصوراتهم الخاصة في استخدام اللغة العربية ، وهي تختلف كثيرا عن الاساليب والاخيلة والتصورات التي نجدها في مؤلفات الادباء والشعراء العرب في المشرق العربي . وهذه الاختلافات الأساسية يمكن أن تكون مبررا قويا لعقد المقارنات بين الكتاب المغاربة والمشارقة اذا ثبت أن ثمة تأثيرات متبادلة بينهم دون اعتبار لمسألة وحدة اللغة التي يكتبون بها . وثمة ما يشبه هذا الموقف حين بدأ علماء الادب المقارن يقارنون بين الكتابات الامريكية والبريطانية ، اذ على الرغم من أن الكتاب في كلتا الحالتين يستخدمون اللغة الانجليزية فان ثمة تساؤلا حول ما اذا كانت انجليزية الامريكان هي هي انجليزية البريطانيين أو الانجليز . فاللغة الواحدة اذن تكتسب معاني مختلفة باختلاف الثقافات المحلية أو الفرعية داخل الثقافة الواحدة الرئيسية أو العامة الشاملة . ومن هنا فان اغفال الانتاج الذي يكتب بلغة واحدة في مجتمعات وثقافات ينطوي على قصور كبير ، وفيه حيف بمجال الأدب المقارن . ومرة أخرى فاننا نجد شبيها بهذا الوضع في الانثربولوجيا الثقافية ،

الا أن الانثربولوجيين درجوا على التمييز بين الثقافة العامة الشاملة كما ذكرنا والتي تتميز بما يعرف باسم العموميات الثقافية والتي تتمثل في وحدة المشاعر والتقاليد والعادات والممارسات الشعائرية واللغة وما اليها من أساسيات تعطى المجتمع القومي الكبير وحدته الثقافية . والثقافة الجزئية أو الفرعية او المحلية التي تتميز بما يعرف باسم الخصوصيات التي تؤدى الى التمايز والتغاير والتفاوت داخل نطاق المجتمع القوى الكبير . دون أن يؤدى ذلك الى القضاء على التجانس الثقافي العام . ومن أهم هذه الخصوصيات طريقة استخدام اللغة والتعابير اللغوية والاخيلة الخاصة المستمدة من البيئة المحلية . وعلى أى حال فان هذه مشكلة مطروحة للبحث . وان كان علماء الادب المقارن يكادون يجمعون على ابعاد هذا النوع من الدراسات المقارنة من مجال علم الادب المقارن .

***

مناهج البحث في الأدب المقارن

شوقي السكري

ما زالت دراسة الأدب المقارن موضع أخذ ورد ، أو شد وجذب بين المشتغلين به في جميع أنحاء العالم شرقا وغربا ، وشمالا وجنوبا ، وما زالت الضجة حول مضمون الأدب المقارن ومناهجه ، حول أهدافه وغاياته ، مثارا لكثير من التساؤلات التي لا تكاد تهدأ حتى يثيرها البعض مرة أخرى .

وقد امتازت الفترة التالية للحرب العالمية الثانية باشتداد الجدل حول ميدان الأدب المقارن أو على الأصح ميادينه ، فمن قائل إن الميدان الأمثل لنشاط الأدب المقارن هو البحث في تاريخ الآداب العالمية وبيان أوجه التشابه والاختلاف فيما بينها ، ومن قائل إن الميدان الأحسن هو البحث في انتاج الأدباء من مختلف الجنسيات ، والتعرف على الأسباب والنتائج وربطها بشكل أو بآخر . فهناك أديب يتخطى بعمله حدود بلاده ويؤثر في انتاج غيره من الادباء الأجانب ، وهناك أديب ينظر الى انتاج أدباء إقليم بعينه ويتعرف أفكاره وهمومهم حتى ينعكس عملهم في عمله ، وهناك أديب ثالث تمكنه ظروفه من السفر والرحال ، وأديب رابع يقرأ كتب التراجم المنقولة عن اللغات الاجنبية وهو في عقر داره ولكنه يستعيض بالقراءة عن معاناة الأسفار فهؤلاء جميعا يتفاعل انتاجهم مع إنتاج غيرهم من غير قومهم أو أهل لغتهم ، وتصبح دراسة الأدب المقارن هي الدراسة التي تجمع شملهم ، وتعين على فهمهم واستيعاب آثارهم وتقييمها .

وإذا كانت هناك نقطة واحدة يتفق عليها جميع الدارسين للأدب المقارن فهذه النقطة هي الاجماع على أن تعبير الأدب المقارن ليس بالتعبير المضبوط ، فليس هناك تعريف له يمنع من تصادم الأفكار وتعارض المذاهب وتناقض الاتجاهات مما جعل أحد أقطاب الأدب المقارن في الولايات المتحدة الامريكية واسمه هاري لفين Harry Levin يقرر ان الادب المقارن ليس علما او مادة ، ولكنه موقف أو وجهة نظر ، وليس للأدب المقارن في نظره ميدان خاص به لأنه يمثل مجموعة من المبادىء التي يحسن الأخذ بها عند مناقشة الأدب أيا كان نوعه ومصدره .

بل ان المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن ، وهي من أقدم المدارس الاوربية وأكثرها شهرة وأقواها مفعولا ، لم تهتم كثيرا بوضع نظريات في الأدب المقارن ، وانما توفرت على الخوض في تناول الأداب القومية بشكل مباشر . وافترضت هذه المدرسة وهي تقوم بعملها أن الأدب المقارن مهمته رصد الظواهر الادبية ووضعها في اطار من التاريخ الادبي للعالم المتحضر ، ولم يحدث أن تعرض أقطاب هذه المدرسة لعملية التقييم الادبي الذي يرتكز على تذوق نواحي الجمال في العمل الفني وتبريرها ، والوقوف على أسرارها بشكل منظم الا بعد احتكاكهم بأنداد لهم من شتى الجنسيات الاخرى .

ولا بأس هنا من مناقشة أسلوبين في تناول الادب المقارن يتبادر الى الاذهان وانما أنها على النقيض ، أعني أسلوب المدرسة الامريكية وأسلوب المدرسة الفرنسية .

أما المدرسة الامريكية فتعريفها للأدب المقارن هو أنه العلم الذي لا يقتصر في دراسته للأدب على انتاج دولة معينة دون غيرها من سائر دول العالم ، بل يكسر الحدود الاقليمية الضيقة ويخترقها لينفتح على العالم كله حواجز أو موانع أو معوقات : انه العلم الذي يدرس العلاقة بين الادب من ناحية وبين ميادين المعرفة الاخرى ، بين الادب وبين التصوير والنحت والعمارة والموسيقى مثلا ، أو بين الأدب وبين العلوم التجريبية كالطبيعة والكيمياء وعلم الحيوان والنبات ، أو بين الأدب وبين الأديان والملل والنحل والمذاهب ، وفي عبارة موجزة يتصدى الأدب المقارن في مفهوم المدرسة الامريكية ، للمفاضلة بين التعبير الادبي وصور التعبير الاخرى ، التي يلجأ اليها الانسان في تعامله مع الكائنات ومع بني جنسه من البشر .

مثل هذا التعريف الواسع للأدب المقارن لا تقره المدرسة الفرنسية وعلى رأسها بول فان تيجيم Paul Van Tieghem وجان ماري كاري Jean - Marie Carre وبول هازار Paul Hazard ، واعتراضها عليه أنه لا سبيل الى تجاهل الحدود الاقليمية أو التغاضي عنها مالم تكن هناك وثائق دامغة تثبت بما لا يدع مجالا للشك وجود تأثيرات من خارج الحدود . فالقيمة الاولى انما تكون للعوامل المحلية البحتة ، واذا لم يكن بد من التعرف على العوامل الخارجية فلتكن هذه مربوطة بشيء ملموس ، كرد الفعل الذي يسببه ظهور عمل فني في وطنه وبعيدا عن وطنه ، أو نتيجة اتصال مباشر بين الأدباء عبر الحدود ، كما يحدث في الأسفار أو المقابلات أو المراسلات ، ولا داعي بعد ذلك للظن أو التخمين أو الضرب في المتاهات الفكرية على غير هدى من واقع ملموس يمكن التعرف عليه بصورة مباشرة .

ثم ان المدرسة الفرنسية ، وخاصة جويار Guyard وايتامبل Etiemble وجون Jeune ، تنفي قيام علاقة حميمة بين الأدب كوسيلة من وسائل التعبير الفني وفنون التعبير الأخرى كالتصوير والموسيقى ، أو حتى الفلسفة والسياسة ، وترى أن الفصل بين الأدب وبين غيره من العلوم أمر تحتمه طبيعة البحث والتخصص .

على أن هذه الفروق الواضحة بين المدرستين الفرنسية والامريكية في الادب المقارن يقابلها اتفاق عام في مسائل كثيرة أهمها :

١ ـ أن المدرستين تستخدمان نفس المنهج سواء فيما يتعلق بالأدب المحلي أو الآداب العالمية المتواصلة . فالمقارنة بين راسين Racine وكورني Corneille مثلا تستخدم نفس المنهج المتبع في المقارنة بين راسين الفرنسي وجوته Goethe الألماني ، وان كان الادب المقارن يهتم أكثر بالاحتكاك الثقافي خارج الحدود ، ويتعرض للمشاكل الخاصة بالترجمة من لغة الى لغة ، ومدى النجاح الذي يصيبه عمل فني ، ومدى تقبله في البيئات المختلفة ، وكذلك تأثيره في المحيط العام والخاص .

٢ ـ والمدرستان الفرنسية والامريكية تعتبران قضية الترجمة من أهم قضايا الادب المقارن . فالترجمة ليست نقل كلمة الى كلمة اجنبية مثلها ، وانما هي عمل خلاق يأخذ في الاعتبار طبيعة اللغة المترجم عنها واليها ، ونوع التذوق السائد بين أهل لغة وأهل لغة اخرى ، والمترجمون هم الوسطاء بين ثقافة وثقافة ، ولهم شأنهم في صياغة الافكار وتهيئة الأذهان ، وكثير من أقطاب الأدب تصدوا لعملية الترجمة ، وأصبحت للكتب المترجمة ذاتية مستقلة عن الأصل . ويحضرنا في هذا المجال الأديب العربي مصطفى لطفي المنفلوطي بترجماته الفذة مثل ماجدولين وتحت ظلال الزيزفون وغيرها ، والاديب الانجليزي ادوارد فتزجرالد Edward Fitzgerald وترجمته الفريدة لرباعيات الشاعر الفارسي عمر الخيام .

٣ ـ تتفق المدرستان على ضرورة وضع مصطلحات لها دلالتها الثابتة في الأدب المقارن بحيث ينمحي الخلاف حول مفهوم « العاطفة » و « الذوق » و « التيار » و « الجيل » و « الموضوع » و « النبرة » و « الحركة » و « الأسلوب » و « الخيال » وما شاكل ذلك من التعابير والألفاظ والجمل .

٤ ـ والمدرستان الفرنسية والامريكية تتطابق وجهتا نظرهما الى الآداب الغربية الاوروبية باعتبارها كلا متكاملا كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضا ، وذلك من ناحية الموضوع والأسلوب ، ومن ناحية التجارب ، ومن ناحية الرموز والايحاءات ، ومن ناحية التطورات الفنية وغير الفنية .

والى هنا نجد أنفسنا مضطرين الى التخلي عن هذه النقاط العامة التي نستشفها من اعمال المدرستين الفرنسية والامريكية في الأدب المقارن لنركز على آراء أساتذة بعينهم ، وتصورهم لمعنى الأدب المقارن وتعريفهم له . ولنأخذ أهم التعريفات كما وردت في الكتب التي كتبها خمسة من أساطين الأدب المقارن :

(أ) الادب المقارن هو العلم الذي يؤرخ للعلاقات الادبية على مستوى العالم كله ، والمشتغل به لا يقف عند الحدود الاقليمية ، سواء أكانت في اللغة أم في الأدب ، بل يطلع على الموضوعات والافكار والكتب والمشاعر التي يتبادلها أدب مع غيره من الآداب الأخرى . واما الطريقة التي يتبعها دارس الأدب المقارن فيختلف من عمل الى عمل حسب المباحث المتشعبة وطبيعتها . الا أنه من المتعين الالمام بعديد من اللغات والوقوف على عديد من الآداب والاطلاع على المراجع اللازمة للدخول الى عالم الكتب في بلد من البلاد » .

ماريوس فرانسوا جويار Marius Francois Guyard
كتاب الأدب المقارن La Litterature Comparee
الصفحتان ١٢ و ١٣

(ب) من المتفق عليه في الوقت الحاضر أن الأدب المقارن لا يوازن بين الآداب القومية المختلفة بحيث يضع بعضها في مقابل البعض الأخر، بل انه العلم الذي يزود القارىء بوسيلة تمكنه من النظر الى الأعمال الادبية المنفصلة في الزمان والمكان دون اعتبار للحدود الاقليمية الضيقة ، وبذلك يرتبط الأدب بنواحي النشاط الانساني كله .» وفي عبارة موجزة يتصدى الأدب المقارن لدراسة الظواهر الادبية بصرف النظر عن منشئها الاقليمي ، وبدون الاقتصار على منهج أكاديمي واحد من المناهج التي تعين على الفهم الدقيق .

أ . أوين . أولدريج A. owen Aldridge
كتاب الادب المقارن : مادته ومنهجه : Comparative Literature
ص ١ Matter and Method

(جـ) مادة الأدب المقارن تدفع بدراسة الأدب الى أبعد من الحدود الخاصة بدولة معينة بحيث تشمل دراسة العلاقات بين الأدب ونواحي المعرفة الأخرى بما فيها الفنون الجميلة والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية والعلوم التجريبية والديانات الخ ... وباختصار يتصدى الأدب المقارن للمقارنة بين أدب وآخر أو بين أدب وآداب أخرى ثم انه يتصدى فوق ذلك للمقارنة بين الأدب ومجالات التعبير الاخرى التي يلجأ اليها الانسان .

هنرى رياك Henry Remak
كتاب الأدب المقارن مادته ومنهجه : Comparative Literature
ص ١ Matter and Method

(د) الآداب الغربية هي تراث مشترك بين أمم الغرب تعبر عن نفسها من خلال كل أدب منها . وكل نص أدبي سواء أكان شعرا غنائيا أم ملحمة أم دراما ، وبصرف النظر عن خصائصه الذاتية انما ينبع أساسا من هذا التراث المشترك ويثبته ويضمن بقاءه . والفنان المبدع هو الذي ينظر الى الأدب بأشكاله المختلفة في الماضي والحاضر باعتباره مجالا يستمد منه أفكاره وقوالبه الفنية . والحركات الادبية في أوروبا وكذلك النقد الأدبي الذي صاحبها تعززان هذه الرابطة الوثيقة الموجودة في آداب الغرب . ان الأساس الذي بنى عليه الأدب المقارن هو هذه العلاقة المشتركة بين الآداب الغربية في مجموعها . والأدب المقارن يعيننا على دراسة الأدب لانه يستخدم في بحثه أدوات معترفا بها في جميع أرجاء الدنيا ، كالاهتمام بألفاظ النص والتعرف على الجنس الادبي الذي ينتمي اليه ونوع الحركة الادبية التي الهمته وممارسة النقد الذي ينتهي بالحكم على العمل من الناحيتين البلاغية والفنية » .

جان برانت كورستيس Jan Brandt Corstius
كتاب مقدمة في دراسة الادب ص ٥ . Introduction to the Study of Literature

(هـ) « من الواضح أن أهم ما يشغلنا في نطاق الدراسة التي نقوم بها هي تلك الفروق القائمة بين « النظرية الادبية » و« النقد الادبي » و« تاريخ الادب » . هناك فرق أكيد بين الأدب ، باعتباره سلسلة من الأعمال الفنية التي تتلاحق في الزمان ، وبين الادب باعتباره جزءا لا يتجزأ من السيرة التاريخية لشعب من الشعوب . هناك فرق بين دراسة المبادىء والمعايير الادبية ، ودراسة الاعمال الادبية نفسها بصرف النظر عما اذا كانت متسلسلة في الزمان أو منفصلة عن أى اعتبار زمني . من الأفضل فيما يبدو أن ننتبه الى هذه الفروق ولنميز النظرية الادبية باعتبارها دراسة للمبادىء العامة وللاجناس الادبية ولأسس النقد الجمالي وبحيث لا تختلط بدراسة الاعمال الادبية المستقلة بعضها عن بعض من الناحية الفنية أو من الناحية التاريخية » .

رينيه ولك وأوستن وارين Rene Wellek and Austin Warren
كتاب نظرية الادب Theory of Literature

المقدمة

اذا استعرضنا هذه التعريفات الخمسة وجدناها متفقة في الأسس العامة ، ويمكننا من خلالها أن نتطرق الى أمور محدودة نتناولها بشكل محدد .

هناك خمسة أمور هي ١ ـ الموضوع المستفاد والخرافة السائدة .

٢ ـ الاجناس والقوالب الفنية ٣ ـ الحركات الادبية والحقب الثقافية . ٤ ـ علاقة الأدب بغيره من العلوم والفنون ٥ ـ الادب باعتباره ميدانا تظهر فيه نظريات معينة لتناول طبيعة الادب ونقده .

(١) الموضوع المستفاد أو الخرافة السائدة

تتم مقارنة الآداب بعضها ببعض ، أو مقارنة المؤلفين بعضهم بالبعض الآخر عن طريق النظر إلى الموضوع المعالج أو الخرافة التي تسوده ، والخرافة ، كما جاء في كتاب ولك Wellek عن نظرية الأدب ، هي الحصيلة المستفادة من الديانات والملل ، ومن التراث الشعبي والاجتماعي والعلم النفسي والانثروبولوجي ، وتتمثل الخرافة في جميع الفنون الجميلة ، وهي مختلفة عن « التاريخ » أو « العلم » أو « الفلسفة » أو « الدلالة الرمزية » أو « الحقيقة الجوهرية » .

والبطل « الخرافي » كما جاء في كتابات العالم الشهير أوتورانك Otto Rank هو ذلك البطل الذي ينحدر من أبوين جليلين ويكون عادة من أبناء الملوك ، وولادته تكتنفها في العادة بعض المصاعب ، فهو يأتي بعد فترة من العقم أو الامتناع عن ممارسة الجنس ، وقد تكون الولادة غير مقصودة أو غير مسموح بها ، كما قد تكون تحقيقاً لبشارة أو نبوءة أو تجسيداً لحلم أو مصداقاً لكلام عراف أو تصداقاً لكذبه ، وفي العادة يتم التخلص من المولود بإلقائه في النهر أو وضعه في صندوق ، ولا ينقذه من الموت المحقق الا حيوان أو انسان وضيع المكانة ، وقد تكون رضاعته من حيوان برى أو أمة ضعيفة الشأن ، ثم يكبر الوليد ويكتشف والديه الحقيقيين ويحاول الانتقام منهما ، وفي النهاية يكون نصيبه القدم والشأن الرفيع .

ويسلك في عداد الأبطال الخرافيين سارجون Sargon من أهل بابل ، وسيدنا موسى عليه السلام ، والبطل كارنا Karna الهندي ، وأوديب الاغريقي ، والمسيح عليه السلام ، وهرقل ملك الروم ، وسيجفريد البطل الالماني .

وكل واحد من هؤلاء الأبطال الخرافيين منسوب اليه عمل « خرافي » له دلالته المهمة في ذهن القراء أو النظار او العارفين بأمره ، وقد عمد بعض الادباء في العصر الحديث الى تناول الخرافات القديمة الشائعة وتحويرها بحيث تناسب ظروف الزمن الذي تعيش فيه ، وذلك باختراع بطل له البطل القديم يمر في ظروف مختلفة ويتصرف على ضوء المتغيرات الطارئة ، ومن هؤلاء الأدباء هوفما نستول Hofmannsthal وجيد Gide وكوكتو Cocteau ، ومن أشهر الأبطال الذين تعرضوا لتفسيرات جديدة تناسب الظروف الجديدة السيد المسيح عليه السلام كما صوره الاديب اليوناني نيكوس كازانتازكس Nikos Kazantazkes اذ يصوره لنا وقد صارحه جوداس Judas بأنه من المستحيل عليه أن يخونه من أجل حفنة من الفضة ، ولكن المسيح يرد عليه بأن خيانة جوداس له أمر مفروغ منه ، وقد جرى به القدر في كتاب « العهد الجديد » الذي لا سبيل الى تغييره أو تبديله .

ولما كانت الخرافة وأبطالها من السهل تتبع معناها ومغزاها في الأدب المقارن فان دراسة الموضوعات أو « الثيمات » Themes صعبة ، وقد أثارت جدلا كبيرا بين المشتغلين بالأدب المقارن ، ومن أمثلة الموضوعات أو الثيمات موضوع فاوست Faust أو دون جوان Don Juan أو موضوع الموت والبعث والنشور ، والموضوعات المتعلقة بالشخصيات مستمدة عادة من الأساطير القديمة وخاصة الاغريقية والرومانية مثل بروميثيوس Prometheus ، ومن العهد القديم مثل داود عليه السلام أو شخصية اليهودي التائه ، ومن الأساطير المنسوبة الى الملك أرثر King Arthur في انجلترا مثل جالاهاد Galahad ، ومن التاريخ القديم مثل يوليوس قيصر والقديسة جان دارك Jeanne d'Arc ، ومن الأدب المتداول مثل دون جوان Don Juan وهاملت Hamlet .

ومن الموضوعات التي يتناولها الأدب المقارن ما يتعلق بالمواقف الاجتماعية : مثل موضوع الثلاثي الأبدي أي الزوج والزوجة والعشيق ، أو موضوع الحرب بين الجنسين الذكر والانثى ، أو موضوع الحياة في المدن أو القرى ، أو موضوع الانسان المتكيف أو غير المتكيف مع بيئته .

ومن الموضوعات أيضا موضوع الزمن طال أم قصر ، وموضوع البيئة وظروفها ، وموضوع المحيطات والجبال ، والليل والنهار ، والحيوان المتوحش أو الأليف ، وموضوع التضحية ، ومن الموضوعات ما يتعلق بالمعاني الذهنية المجردة مثل موضوع الشيء السامي الرفيع الشأن ، أو الشيء الجميل الذي يثير الفتنة ، أو موضوع النزعات البدائية في الانسان ، أو موضوع التطور والتقدم الى الأمام .

وتناول الآداب ومقارنتها من حيث معالجتها للموضوعات او التيمات أمر محفوف بشيء من الخطورة ، وقد فطن المشتغلون بالأدب المقارن الى العيوب التي تتعرض لها هذه الطريقة في البحث وأوجزوها في أن العمل الادبي ليس مجرد موضوع يعالج بل هو الى جانب ذلك أسلوب في معالجة الموضوع وقالب فني يظهر فيه . فمسرحية هاملت ليست مجرد تجسيد لموضوع الانتحار مثلا بل هي أكثر من ذلك بكثير . ثم ان البحث عن الموضوعات قد يدفع الدارس الى تتبع أعمال ليست لها قيمة فنية كبيرة . كالجري وراء تفصيلات وشكليات هي أقرب الى السطحية منها الى التعمق في الجوهر . ولنأخذ مثالا على ذلك موضوع الزمن ، وكيف أن التسلسل الزمني له أهميته في حياكة القصة ولكنه بعد ذلك موضوع له آفاق رحبة لا يمكن حصرها ، وليس هنالك ما يبرر النظر الى آلة الزمن وأدواته باعتبارها رموزا لها دلالتها الثابتة عند المشتغلين بالادب المقارن .

والمقطوع به أن الأدب نشاط حدى يستنهض الهمم ويثير النفوس ويلهم الخواطر ، وليس مجالا لجمع الدلالات والرموز والتواريخ والتفصيلات السطحية التي قد تكون مفيدة لعالم الاجتماع او المشتغلين بدراسة سلوك الانسان ، فردا كان أم عضوا في مجموعة ، ولكنها غير مفيدة لمن يتذوق الأدب ويتفاعل معه مباشرة .

(٢) الأجناس الادبية والقوالب الفنية

أول من قسم الشعر الى أنواع او أجناس هو المعلم الأول أرسطو . وكان أساس التقسيم عنده هو القالب الفني أو الاسلوب ، وفي كتابه عن الشعر نجده يفرق بين الملحمة والتراجيديا ويضعهما معا في صدر القائمة التي تشمل جميع أنواع الأدب .

ثم جاء شيشرون الروماني وكتب مقالة دعا فيها الى تقسيم الأدب الى أجناس أو أنواع متميزة وسماها De optimo genere oratorum وقد صدرت المقالة في سنة ٥٢ قبل الميلاد . وما لبث أن تبعتها كتابات مشابهة من جانب كونتليان Quintilian في كتابه عن نهج البلاغة Institutio Oratoria وهوراس Horace في كتابه عن الفن De artepoetica . وفي كل هذه الكتابات نجد التركيز على ان لكل جنس أدبي قوانين تحكمه وأنه متميز عن غيره من الأجناس أوهذا يجب ان يكون ، ولذلك نجد جنسا متميزا هو الدراما على النقيض من جنس متميز آخر هو الملحمة .

ولكن التقسيم الأدبي بعد ذلك تعرض لكثير من الملاحاة والجدل . فقد ساد الاعتقاد فترة بأن الأدب أربعة أنواع : الشعر الملحمي والشعر الغنائي Lyric والدراما drama والكتابات التعليمية didactic .

ولكن الكتابات التعليمية كما فطن بعض النقاد قد تكون أيضا في الانواع الثلاثة السابقة وقد تكون على نحو من الأنحاء في شعر الهجاء وفي القصص الرمزية وفي المسرحيات التهذيبية . أو حتى في الأساطير وقصص الجن والعفاريت ، والشاطر حسن .

وساد الاعتقاد كذلك فترة بأن بعض الأنواع أقل شأنا من البعض الآخر لقلة محتواها ، وذلك كالامثال والحكم والمأثورات القصيرة أو حتى كالمقالة والسيرة والسيرة الذاتية .

والشائع الآن في البلاد التي تتحدث باللغة الالمانية ان الأدب اما أن يكون غنائيا Lyrical أو دراميا dramatic أو ملحميا epic . ويلاحظ الاديب الاعظم جوته أن الأدب اذا جاء على الفطرة فهو اما أن يأخذ شكل السرد القصصي فيكون ملحمة او تمسه روح القلق والابداع والانانية فيكون شعرا أو يتحول الى التمثيل والحركة فيكون دراما .

ولكن جاء كثير من النقاد بعد ذلك وأجمعوا على أن الادب نادرا ما يكون نوعا مستقلا بذاته ، وانما تختلط الأنواع بنسب متفاوتة في العمل الواحد . والعرف السائد بين المشتغلين بالأدب المقارن الآن هو التقسيم الى أنواع أو أجناس والى قوالب فنية كذلك فتراهم يقسمون الأدب القصصي وهو جنس أو نوع الى قوالب فنية داخلة تحت النوع ، وذلك مثل المقامة الادبية على غرار مقامات بديع الزمان الهمذاني أو الحريري ، ومثالاتها في الادب الغربي تحت اسم البيكارسك Picaresque ومثل السيرة الذاتية Autobiography ومثل القصة التاريخية Historical Novel .

وبعض المشتغلين بالأدب المقارن يلفت النظر الى بروز الانواع الادبية في فترات زمنية معينة لها ظروفها وأوضاعها ، وهم في هذا سائرون على نسق الشاعر الفرنسي فكتور هوجو Victor Hugo الذي ربط بين الانواع الادبية ومواعيد ظهورها ، والقصيدة مرتبطة بالعهد البدائي حين كان الانسان على سجيته يغني ويلعب الموسيقي ويرضي الفنان لمشاعره وانفعالاته في رنل من الكلمات المنغمة ذات الجرس الخاص ، والملحمة مرتبطة بالعهد القديم والوسيط حين كان الانسان يعي التسلسل المنطقي للأحداث ويضبط بعزائها وفحواها ، والدراما مرتبطة بالعهد الحديث حين أصبح الانسان صاحب رسالة ، ومكلفا بحمل يسأل عنه ، ومنوطا بقوانين المجتمع وعاداته وأوضاعه .

(٣) الحركات الادبية والحقب الزمنية

تتم دراسة الآداب الغربية في إطار الحركات الادبية التي يترجمها عريض من الأدباء والنقاد يقوم لهم شأن في بلد أو آخر في فترة معينة من الفترات التاريخية . من هذه الحركات الحركة المدرسية Scholasticism التي سادت في القرون الوسطى بأوربا والحركة الانسانية Humanism التي لازمت عهد النهضة الاوربية ، وحركة احياء التراث الاغريقي الروماني القديم Neoclassicism في القرن الثامن عشر والحركة الرومانتيكية Romanticism في نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر ، والحركة الواقعية Realism والحركة الطبيعية Nataralism والحركة الرمزية Symbolism والحركة التعبيرية Expressionlism والحركة السيريالية Surrealism وكلها بدأت في القرن التاسع عشر وما زالت واضحة الأثر الى الآن . وكل حركة من هذه الحركات الادبية ترتبط بخصائص معينة لها موضوعاتها الأثيرة وقوانينها الجمالية وأساليبها البلاغية .

وقد كان من الطبيعي أن يكون لهذه الحركات الادبية صداها ليس فقط على النطاق الاوربي او الامريكي بل النطاق العالمي كله . فالحركة الرومانتيكية مثلا وجدت تعبيرا لها عند شلر Schiller الالماني وعند شلي الانجليزي Shelley وعند هوجو Hugo الفرنسي وعند بوشكين Pushkin الروسي وعند الكثيرين من شعراء العرب في النصف الاول من القرن العشرين . وكل هؤلاء الأدباء الرومانتيكيين تجمعهم نزعة واحدة هي عشق الحرية والثورة على الأصفاد والقيود ، ومن ثم يمكن مقارنة اتجاههم من هذه الناحية وأيضا من ناحية الحالة النفسية المتشابهة وأسلوب التعبير المستخدم .

ودراسة الأدب من خلال الحركات الادبية متصلة بدراسته من خلال الحقب الزمنية او العصور الادبية او المدارس الفنية أو حتى خلال ما يسمى بالأجيال التي يجمعها تراث مشترك وتجارب مماثلة . وهذه الحركات الادبية تقابلها أيضا حركات مماثلة في مجال النحت والتصوير والرسم والموسيقى . وتقابلها كذلك تطورات سياسية واجتماعية كانت سائدة في فترات معينة .

على أن هناك حركات أدبية لاصلة لها بعهد معين أو زمن محدد مثل الحركة الافلاطونية الجديدة **Neoplatonism** او الحركة البتراركية **Petrarchism** أى التى ترسم خطى الاديب الايطالى بترارك الذى عاش فى القرن الرابع عشر ولكنه احتفظ بتأثيره على الأدب الاوربى حتى القرن السابع عشر . وجعل الشعراء من بعده يقلدونه فى تناوله للحب على أنه عاطفة لذيذة لاذعة فى وقت واحد ، وفى تناوله للحبيبة بسماحتها ورقتها وحنانها وقطنتها وبحضورها الدائم وان كانت غائبة . والى بترارك يعزى شيوع المقطوعة الشعرية المعروفة باسمه فى الآداب الاوربية وهى مكونة من أربعة عشر بيتا وتلتزم بصيغة عروضية معينة .

أما أفلاطون فله فضل كبير فى شيوع موضوعات معينة مستقاة من « محاوراته » ومتأثرة بنظريته فى « المثل » ، ونظريته فى اتحاد الذكر والانثى ، واذ يكون أحد الجنسين مكملا للجنس الآخر أو نصفه « الحلو » الذى يتوق دائما الى الاتحادية ، والانسان بفطرته ، كما يقول أفلاطون ، يرنو دائما الى الحق والخير والجمال .

وقد كان لنظريات أفلاطون هذه صدى كبير على مر العصور حتى لنراها فى شعر شعراء عصر النهضة فى انجلترا على عهد شكسبير وعند شعراء الحركة الرومانتيكية فى نفس البلد فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر عند شلى **Shelley** وكيتس **Keats** وبيرون **Byron** .

والأخذ بنظريات معينة أو الجرى وراء حركات أدبية معينة لايستطيع بالضرورة أن يكون الكتاب الأفذاذ مقلدين لأحد . فشيكسبير مثلا تصدى للحركات الادبية السائدة فى عصره وتحداها ولم يطبق قوانينها بل عارضها وتحايل عليها أو جانبها تماما . وكذلك شأن لوبى دى فيجا **Lope de Vega** فى اسبانيا حين رفض كلاهما أن يطبق النهج الارسططالى بحذافيره فيما يختص بالانشاء المسرحى ، فالتزم فقط بوحدة الموضوع دون وحدة الزمان ووحدة المكان . أى أن الحدث المسرحى يجب أن يكون كلا متماسكا ولكن يصح أن يتم فى نطاق زمنى أكثر من نطاق اليوم الواحد الذى حدده أرسطو ، وفى نطاق مكانى أكبر من بضعة بذاتها لايتحول عنها الى غيرها كما ورد فى كتاب الشعر الذى ألفه المعلم الاول .

كما أن من الأدباء من يصعب وضعه فى حركة أدبية معينة او فى جيل محدد ، ومن هؤلاء الشاعر الانجليزى ملتون **Milton** الذى يحسب تارة على الحركة الادبية المرتبطة باحياء التراث الكلاسيكى الاغريقى الرومانى القديم ، وتارة على حركة الباروك **Baroque** التى ترفض الوضوح والتحديد وتفضل الغائم اللامحدود . ترفض النظام والتناسق وتفضل الحركة والفاعلية ، وتجنح الى الاثارة والمناجزة والتلاعب بالالفاظ والابهام فى العبارة . وملتون فى تأرجحه بين الحسية والروحانية ، بين نوازع البدن والروح ، بين الثورة والاستسلام يمثل هذه الحركة الباروكية أصدق التمثيل عند بعض النقاد بل عند كثرتهم الغالبة .

وفى مثل هذا الوضع القلق المتأرجح يقع كذلك الشاعر الانجليزى وليام بليك **William Blake** فتارة يحسبونه على القرن السابع عشر بنزعته الدينية وانفعالاته النفسية ، وتارة أخرى يحسبونه على القرن الثامن عشر بنزعته العقلانية وتجرده من الأهواء والشطحات . والحقيقة أنه ينفرد بأصالته اذ هو نسيج وحده يصعب العثور على نظير له بين غيره من الأدباء سواء فى عصره أو فى غير عصره .

والحديث عن الحركات الادبية يجرنا بالضرورة الى الحديث عن التأثيرات الادبية ، فحيث يوجد مؤثر لابد من متأثر ، أو حيث يوجد منبع فلابد من مصب ، أو حيث يوجد منتج فلا بد من مستهلك . نجد دراسات كثيرة تتابع التأثيرات المختلفة النابعة من أوطان معينة كتأثير شيكسبير مثلا فى بلاد الصرب او تأثير راسين **Racine** فى بلغاريا أو تأثير رابليه **Rebelais** الفرنسى فى الادب الانجليزى او تأثير جوته **Goethe** الالمانى فى الادب الفرنسى . وقد يكون التأثير الادبي واضحا جدا فى بلد

معين في فترة معينة كتأثير الادب الايطالي على فرنسا في القرن السادس عشر ، أو تأثير الأدبين الايطالي والاسباني على فرنسا في القرن السابع عشر ، أو تأثير شيكسبير على فرنسا في القرن الثامن عشر أو تأثير المانيا على فرنسا في القرن التاسع عشر ، او تأثير الادب الامريكي على فرنسا في القرن العشرين .

على أن القطع بوجود تأثيرات اجنبية أمر محفوف بالمخاطر والمحاذير ويعتمد على عوامل كثيرة معقدة ليس من السهل وعيها أو الاحاطة بها ، وكثيرا ما جرت هذه الدراسات مصاعب ومتاعب للمشتغلين بها ، فقد تعرضت مدام دى ستيل Madame de Stael الفرنسية للنفي بسبب التلويح في كتابها عن الادب الالماني ، الى أن من الممكن التأثر به والاستفادة منه في فرنسا . وعلى كل حال فان الحساسيات القومية تقف دائما حجر عثرة أمام دراسة التأثيرات الاجنبية ، وعلى المشتغلين بالادب المقارن ان يبتعدوا عن تبادل التهم واثارة الأحقاد بين مختلف البلاد وخاصة اذا كانت مشتبكة في حروب او متوجسة من التدخل الاجنبي في شؤونها الخاصة .

(٤) علاقة الأدب بسائر العلوم والفنون

يمتزج الادب أو يتداخل مع التاريخ فتكون النتيجة ملحمة أو قصة تاريخية أو سيرة من السير الادبية ، ويتداخل مع الموسيقى فتكون النتيجة أوبرا أو نصا دينيا مصحوبا بألحان موسيقية ، ويتداخل مع الرقص فتكون النتيجة باليهات ، ويتداخل مع علم الفلك فتكون النتيجة تنجيما علميا خياليا . وعلاقة الادب بعلم النفس وعلم الاجتماع وبالأديان والملل علاقة معترف بها لاسبيل الى اغفالها . ومنذ عصر النهضة في أوربا وجد الكتاب أنفسهم مدفوعين الى ملاحقة التجربة الانسانية في مظانها فدرسوا اللغات الاجنبية والعلوم الاجتماعية وذلك ليتمكنوا من متابعة الدراسات الادبية ويقفوا على جلية المعاني والافكار والآراء . وحتى قبل حلول عصر النهضة في أوروبا كان الاغريق والرومان الاقدمون يقرضون الشعر في الوقت الذى يتابعون فيه دراستهم للتاريخ والعلوم التجريبية ومن هؤلاء لوكريشس Lucretius وصولون Solon الذى كان حجة في القانون وحتى القادة العسكريون من أمثال يوليوس قيصر كانوا يكتبون مسرحيات يتناولون فيها شخصية أوديب مثلا باعتباره شخصا قتل أباه وتزوج من أمه . وفي عصرنا الحالي نعثر على كثير من الأدباء الذين جاءوا الى ميدان الادب من عالم الطب والجراحة وذلك مثل الاديب الطبيب البريطاني وليام سومرست موام Sommerset Maughm . والاديب الطبيب الامريكي وليام كارلوس وليامز William Garlos Williams .

أما علاقة الادب بعلم التاريخ الطبيعي أو علم الأحياء فيكفي أن نذكر لبيانها اسم العالم الشهير داروين Darwin صاحب نظرية النشوء والارتقاء والذى بحث في أصل الأنواع وسلالة الانسان . كما يكفي أن نذكر اسم فرويد Freud لبيان العلاقة بين الادب وعلم النفس ، واسم ماركس Marx لبيان العلاقة بين الادب والسياسة .

ولنتناول الآن بشيء من التفصيل علاقة الأدب بعلم النفس وخاصة علم النفس التحليلي وكيف أنهما - أى الادب وعلم النفس - يتناولان سلوك الانسان ونزعاته الدفينة والظاهرة ، ورغبته في خلق الأساطير والاوهام ، والجرى وراء المطامح والاحلام ، وكيف أنهما يتناولان الجانب الذاتي الخاص من حياة الانسان ويحفران في منطقة اللاشعور ليستخرجا دلالة الرموز والايماءات . وأهم من أثر من علماء النفس في محيط الادب هو الدكتور سيجموند فرويد الذى مات في سنة ١٩٣٩ . ولكن العلاقة بين الادب وبحوث علم النفس كانت قائمة منذ قيام الادب الغربي في القرن السادس قبل الميلاد ، وذلك منذ سعى الأدباء ونقاد الادب الى فهم عقدة البطل الاغريقي اوديب أو النزعة الايلامية الشاذة عند البطل اوديبوس وخاصة بعد عودته

من ايثاكا Ithaca . وقد كان لزعيم فلاسفة الاغريق سقراط شأن مع الادباء فقد كان يحتقرهم ، كما اعتبرهم فرويد بعد ذلك ، قوما مرضى بأعصابهم من أن يتكيفوا مع الواقع الذى يعيشون فيه . وأنهم كثيرا ما تنتابهم الهواجس فيجول بخواطرهم أن مايرونه هو بعينه ما يراه الناس . وهذا خطأ وفيه مجافاة لواقع الناس وتلاعب بعقولهم .

وقد شهدت الحركة الرومانتيكية في أوروبا تحولا في العلاقة بين الأدب وعلم النفس . وذلك حين تنبه شعراء الرومانتيكية الى أن الانسان قادر على خلق عالم من الاحلام والأوهام المستمدة من باطنه وسريرة نفسه . تنبه الى ذلك جان جاك روسو Rousseau وهو يحاول اقتناص ذكرياته عن حياته الباكرة وهو في ميعة الصبا وعنفوان الشباب ، حتى ينفرس فيها ويخلفها في كتاباته .ـ وتنبه الى ذلك جوته وهو يقرر أن الشغل الشاغل لكتاب القصة هو الغوص في المجال الداخلى للانسان . وتنبه اليه أيضا وليام بليك وهو يخلق لنفسه عالما أسطوريا ومجموعة من الرموز خاصة به . وتنبه اليه كولردج Coleridge وهو يقرر وجود نزعة لاسبيل للسيطرة عليها تنحو بالانسان نحو الضرب في آفاق المجهول فيحلم بما لايريد أو يعى ليلا أو نهارا . وتنبه اليه من النقاد الرومانتيكيين في ألمانيا فردريك شليجل Fredrich Schlegel وجان بول Jean Paul وهما يبحثان في طبيعة الانسان التى تدفعه الى قرض الشعر . وتنبه الى نفس الشيء كبير كتاب القصة في فرنسا بالزاك Balzac حين كتب في مقدمته للكوميديا الانسانية Comedie Humaine عن « ظواهر معينة للعقل والأعصاب تثبت بما لايدع مجالا للشك وجود عالم سيكولوجى لم يكتشف بعد في قرارة الانسان » .

وبعد الحركة الرومانتيكية جاءت الحركة الرمزية وأكدت من جديد أهمية الانطباعات الداخلية وما ينبعث في النفس من بدوات وشطحات كما أكدت قيمة الاحساسات المادية في استفزاز الايحاءات النفسية . ولكن كل كتابات الرومانتيكيين والرمزيين لم تخرج عن كونها تلميحات أو تهويمات ولم تصب كبد الحقيقة كما أصابها كتاب فرويد في تفسير الأحلام والذى فصل فيه جوهر العلاقة بين الأحلام التى تراود الشعراء وعملية الخلق الفنى كما هى في واقع أعمالهم . فقد كان هذا الكتاب هو الفيصل الذى قطع الشك باليقين ، ولم يعد هناك للظن أو التخمين . وقد استطاع فرويد بعد ذلك أن يبحث في المسائل الادبية وعلاقتها باللاشعور ، وبالتمنيات التى تغلب على التفكير ، وبالأمراض العصابية ، وبدلالات الرموز ، وترك لنا ثروة هائلة في هذا الباب أفادت جمهور الادباء والنقاد على اختلاف اهوائهم ومشاربهم . وقد قدم فرويد دراسة لأعمال عديد من الادباء والفنانين فكتب عن فنان عصر النهضة ليوناردو دافنشى Leonardo do Vinci الايطالى وعن الاديب الروسى الشهير دوستويفسكى Dostoevsky . وكان يرى أن الفن هو تحقيق لرغبة دفينة في نفس الفنان ، وأن الفن يظل للفنان معشوقا لابد من ارضائه ، وأن الفنان مهما يكن نوع فنه يسعى دائما للقبول والرضا من جانب القراء وعالمهم ، ويشبع في الوقت نفسه رغبات عند هؤلاء القراء ، فالفن عند فرويد كما يؤكد في أكثر من موضع هو منطقة متوسطة بين أرض الواقع الذى لايرحم وأرض الخيال الذى يسبح ويتمم ، ويجود بالافضال والخيرات والبركات .

والحركة الادبية ، التى تعتبر مدينة لعلم النفس بشكل مباشر صريح ، هى الحركة السيريالية Surrealism التى أسسها أندريه بريتون Andre Breton أثناء الحرب العالمية الاولى (١٩١٤ ـ ١٩١٨) بعد أن قابل فرويد في مدينة فينا . واسم السيريالية في نظره يوضح العلاقة بين الحلم والواقع ويؤكد دور اللاشعور وقيمة الايحاءات النفسية وكيف ان كل فرد من الأفراد هو وحده العليم ببواطنه المتفرد بذاتيته المتكفل بأزماته ونزواته . وقد تمكنت الحركة السيريالية من نفى العالم الخارجى ، والدوران في الافلاك الداخلية ، وفصم العلاقة بين عالم الذات وعالم الناس ، واعتبار الأدب مجرد رموز لغوية لحالات نفسية مما دفع بفرويد الى المعارضة والرد على مدرسة بريتون بأن الحالات النفسية هى فقط تلك المادة الخام التى يحيلها الاديب بفنه الى عمل أدبى يستحوذ على اهتمام القراء ، ولا بد من عملية تحكم في تلك المادة الخام وصياغتها ووضعها في القالب المناسب حتى يقبل عليها الجمهور ويتفاعل معها .

على أن الادب وعلم النفس بعد الحرب العالمية الثانية أصبحا صنوين ، وتجلّت العلاقة بينهما على الأخص في ثلاثة ميادين هي ميدان النقد ، وميدان التفصيلات الخاصة بعملية الخلق الفني ، وميدان السيرة الادبية . وهذا فضلا عن دراسة العلاقة بين القارىء وما يقرؤه في عالم الادب .

ففي ميدان النقد نجد فرسان هذا الميدان يحللون القصائد الشعرية في ضوء نظريات علم النفس كما فعل أي . اي . رتشاردز I . A . Richards ووليام امبسون William Empsen ، او يتصدون لوصف عقدة أوديب كما تتجلى في دراسة ارنست جونز Ernest Jones لشخصية هاملت Hamlet .

وقد كان لنظريات زميل لفرويد في مدرسة التحليل النفسي هو الدكتور كارل يونج Carl G. Jung تأثير كبير في مجال النقد الادبي الحديث . فقد كان يونج يتابع دراسته للخيالات والأوهام والاحلام والتهيؤات وعلاقتها بالذخر الموروث عن آبائنا الأقدمين في سالف العصر والاوان فطن الى أهمية الاغاني والأشعار والقصائد الدينية والدنيوية ، وأدرك أن هناك أساسا مشتركا بين بني البشر مهما اختلفت أجناسهم وأصلابهم وأن هناك منطقة لا شعورية تنحدر اليها وتودع فيها تجارب الانسان عبر السنين والقرون ، وتتجلى مظاهرها في شكل أنماط سلوكية متحدة الجوهر سماها أركيتيب Archetypes ، وهذه تظهر بالتالي في أعمال الفنان باعتبارها كلا يتجزأ . على أن يونج أصر على وجود أسرار تستغلق على الفهم في طبيعة الخلق الفني .

ماذا يحدث حين تتفاعل عبقرية الفنان مع مصادر وحيه والهامه في ضوء التحليل النفسي ؟ ولماذا ينجذب أدباء معينون لموضوعات معينة ؟ وهل هناك علاقة بين حياة الفنان وعمله الفني ؟ وهل توجد دوافع معينة تلح على الفنان حتى يهتك أسراره ويفتح مغاليقه ؟ وهل يكون الفنان عبدا لنزواته النفسية أم هو سيد نفسه والمهيمن على أفكاره كما تتجلى في عمله الفني ؟ كل هذه الأسئلة يجيب عليها المحللون النفسيون باجابات كثيرة مختلفة . فالعالم الاديب ارنست كرس Ernst Kris يعتمد في اجابته على الدراسات الخاصة بتحليل الذات المفردة ، وهو يفتش في القصة أو القصيدة عن العناصر اللاشعورية المستمدة ليس فقط من ذكريات الطفولة كما هو الحال عند فرويد ، بل من مراحل العمر التالية كذلك . وقد استطاع عالم أديب آخر هو الأستاذ اريك اريكسن Erik Erikson أن يتتبع مراحل النضج عند الفرد ويقابل بينها وبين عمله الفني ، وفي دراسته لحيوات الأدباء والفنانين والعباقرة تمكن من وضع يده على فترات التحول وما يكتنفها من أزمات نفسية ، وربط بين مراحل النمو وضلالات البحث عن الذات عند لوثر وغاندي وهتلر وغيرهم من القادة والزعماء . وقد تبعه تلاميذه فطبقوا طريقته على سير الأدباء والفنانين .

على أن تطبيق علم النفس في مجال السيرة ميدان مستقل . وقد حاول كثير من علماء النفس أن يدرسوا بامعان حياة الفنانين والأدباء والعباقرة ليستخلصوا منها عبرة لهم . فقامت العالمة النفسية ماري بونابرت Marie Bonaparte بكتابة سيرة الأديب الفنان الأمريكي إدجار آلان بو Edgar Allen Poe والعالمة فليس جريناكر Phillis Greenacre بكتابة سيرة الأديب الانجليزي جوناثان سويفت Jonathan Swift ولكن مثل هذا النوع من كتابة السيرة ليس بالعمل الأدبي لأن الشغل الشاغل هو البحث عن مكونات اللاشعور والتعرف عليها في المادة الأدبية والفنية ، بصرف النظر عن تبريرات الأدباء لنزواتهم ، أو الالتزام بخط منطقي سليم في وصف حياة هؤلاء الأدباء .

الا أن هناك من السير ما كتبه أدباء ومحللون نفسيون في نفس الوقت ، وذلك مثل ستفان زفايج Stefan Zweig فقد تناول أنواعا أربعة من الشخصيات الأدبية : نوع يتقن البناء والتشييد من أمثال بالزاك وديكنز Dickens ودوستويفسكي ، ونوع يتقن الهدم والتخريب من أمثال هولدرلين Holderlin وكليست Kleist ونيتشه Nietzche ونوع يبوح بما في نفسه ويصورها كما يراها من أمثال كازانوفا Casanova وستاندال Stendhal وتولستوي Tolstoy ونوع همه شفاء النفس من

أوجاعها وهمومها مثل مسمر Mesmer وماري بيكرادي Mary Baker Eddy وفرويد Freud يعتد السير الأدبية التي كتبها زفاريج . تعتبر فريدة في استفادتها من علم التحليل النفسي وفي كونها الى جانب ذلك أعمالا فنية لها قيمتها ووزنها .

ومن نقاد الأدب من اعتمدوا اعتمادا هائلا على البحوث النفسية ومن أشهرهم آي . إي . رتشاردز I.A. Richards الذي اشترك مع زميله أوجدن C.K. Ogden في تأليف كتابها « معنى المعنى » The meaning of Meaning سنة ١٩٢٣ ثم تفرد بكتابة « أصول النقد الادبي The Principles of Literary Criticism سنة ١٩٢٤ » و « العلم والشعر » Science and Poetry سنة ١٩٢٦ . وقد كان لهذه الكتب أثر بعيد المدى بين الدارسين للأدب . وطريقة رتشاردز وصفية تلتمس في رد الفعل الذي يحدث عند قراء الشعر تفسيرا للنص . وفي اعتقاده أن من الممكن تدريب القراء حتى يتقنوا قراءة الشعر على الوجه الصحيح ويخرجوا من قراءتهم له بالحكم الصحيح .

وهكذا نجد علم النفس بمناهجه المختلفة يخدم الأدب بأنواعه . كما أن الأدب أيضا كان له دوره في تطوير علم النفس وتنشيطه . فقراءة كتب الاديب الروسي دوستويفسكي مهدت الطريق لنظريات فرويد في علم التحليل النفسي . ومسرحيات شيكسبير تحتوي على دراسات نفسية لشخصيات أبطاله مثل هاملت . وكل من علم النفس والأدب شغوف بمتابعة السلوك وفحص دوافعه . وكل منهما ينظر في عملية الخلق الفني والرموز التي تنطوي عليها . وكل يهمه الانسان الفرد الذي يواجه نفسه ويتفحص قواه الداخلية .

ولكنه على الرغم من هذه العلاقة الوثيقة بين الأدب وعلم النفس فلا بد لنا من الاشارة الى المخاطر والمحاذير التي يسببها كل منهما للآخر . فالحقيقة أن علم النفس التحليلي ما زال بعيدا عن أن يكون علما تجريبيا له قوانينه الثابتة . كما أن الاستغراق في التحليل النفسي من شأنه أن يقلل من أهمية القالب الفني والاسلوب الأدبي وأصول الصنعة .

واذا جاوزنا علم النفس وتركيزه على الذات المفردة طالعتنا السياسة بتركيزها على الذات الجماعية أو علاقة الفرد بالمجتمع وتأثير كل منهما في الآخر . ولا شك أن الادب كان دائما مرتبطا بالسياسة العامة . فما زالت الحكومات مهما يكن نوعها ومذهبها ترى في الادب ما يخدم مصالحها وتأخذ موقفا من الادب الذي يناهضها أو يثير ضدها الخواطر . وما أكثر الادباء الذين فرضت عليهم الرقابة الحكومية الصارمة أو دخلوا السجون والمعتقلات أو تعرضوا للنفي والهجرة الجبرية طلبا للسلامة وفرارا من اضطهاد الحكومات . وهكذا خرج أفلاطون من وطنه الأثيني ليعيش لاجئا سياسيا بعيدا عن مراتع صباه ومدارج طفولته ومهبط أحلامه . وحكم على سقراط بالموت وهو في السجين من عمره بدعوى الخوف على الشباب الأثيني والحيلولة دون تسميم أفكارهم . أما هوراس Horace الاديب الروماني فقد صودرت أملاكه عقابا له على نشاطه السياسي . ودخل الأديب الفرنسي فولتير Voltaire سجن الباستيل الرهيب . ونفي الأديب الروسي بوشكين Pushkin الى جنوب روسيا سنة ١٨٢٠ سولة ١٨٢٤ . وهرب الاديب الايطالي سيلوني Silone من ايطاليا الفاشية كما هرب الأديب الالماني برخت Brecht من ألمانيا النازية .

وللأدب دوره الذي لا ينكر في تثبيت الحكومات وزرع الولاء وانشاء المناقب واستثارة الهمم وبعث الحمية في النفوس . والشواهد أكثر من أن تحصى قديما وحديثا وتحضرنا في الادب الغربي قصيدة رولان Song of Roland وكيف تغنى بها جنود الملك وليام الفاتح وهم يغزون انجلترا في سنة ١٠٦٦ . كما تحضرنا سياسة الحكومات الفاشية والشيوعية على السواء في الاغداق على الأدباء والفنانين حتى يمكنوا للنظام السياسي في قلوب الناس .

والخلاصة أن الأدب له تأثيره في خلق المواقف السياسية وتغييرها . كما أن السياسة تعتبر مادة للأدب . وتأثر النقد الأدبي المعاصر بالتيارات السياسية السائدة حقيقة لاشك فيها ويكفي أن نشير الى تأثير جوركي Gorki في روسيا ولوكاتش Lukacs في المجر وسارتر Sartre في فرنسا .

وإذا تركنا علاقة الأدب بالسياسة واجهتنا علاقة الأدب بالأديان أو بالملل والنحل ، فهناك من يرى أن الأدب تطور في الأصل من بذرة دينية ، وقد تمثل الأدب قديما في الشعائر الدينية والحفلات الجنائزية التي صاحبها تقديم القرابين ورفع الدعاء وإقامة الصلوات ، وفي عهد الاغريق الاقدمين كانت الآلهة تتدافع الى المسرح لتشارك في صنع الاحداث ، وفي العصور الأوربية الوسطى كانت الكنيسة الكاثوليكية صاحبة الهيمنة على شئون الفكر والأدب ، واتخذ الأدباء من الانجيل مادتهم كما استمدوا منه صورهم وأخيلتهم وقيمهم . وفي العصور الاسلامية ، كما يعرف القارىء العربي كان للقرآن شأن ضخم في ميدان اللغة العربية والأدب العربي وما زال . ولم يقتصر تأثير القرآن على العرب وحدهم ولكنه تعداهم الى غيرهم من أجناس العالم وشعوبه ممن اعتنقوا الاسلام أو تعايشوا معه .

(٥) علاقة الأدب بتاريخ الأدب والنظريات الأدبية والنقد . لقد سلفت الاشارة الى تأثير الانجيل والقرآن في الآداب الغربية والاسلامية من حيث كونها مادة ومصدرا ولكنها كذلك أمدّت المؤرخين ونقاد الأدب بنظريات معينة ، فما وافق القرآن والانجيل نال الاستحسان والبقاء وما لم يوافقها تلاشى وانتهى . وفي جمهورية أفلاطون تعرض الشعراء للهجوم والتشريد من المدينة الفاضلة . وفي عصر النهضة الاوربية بدأ التحلل من نفوذ الكنيسة الكاثوليكية ، وقامت حركة قوية نحو تصنيف الأدب ووصف أنواعه وتحليلها ، وما أن اخترعت آلة الطباعة حتى شاع جو أدبي مختلف تماما عن ذي قبل نتيجة لوصول الرسالة المطبوعة لجمهور غفير في نفس الوقت . وفي عصر النهضة الاوربية تم أيضا وضع الأساس لعلم البلاغة وتم تطويره الى علم النقد وخاصة على يد الناقد الفرنسي تين Taine الذي أكد على أهمية الزمان والمكان والبيئة والناقد الفرنسي لانسون Lanson الذي أكد على أهمية النص ذاته .

وقد شهد العصر الحالي تيارات نقدية تدفع بالقارىء بعيدا عن النص الادبي الى المؤثرات الاجتماعية والنفسية والتاريخية وغيرها وتيارات أخرى تعيده الى النص بأسلوبه وحيله البلاغية ومدى تأثيره في القارىء المعاصر ، ودون التفكير في صاحب النص وحياته وصلاته وفلسفته ورؤاه .

ومن المستحيل هنا التعرض لجميع المدارس المعاصرة في تاريخ الادب ونقده ونظرياته الا أن هناك ثلاث ظواهر عامة لابد من الالمام بها في هذا المقام : أولها أن الأدب الحديث يتسع لكثير من الخلافات في التفسير والاحكام وثانيها أن النقد الادبي مليء بنظريات متناقضة لا سبيل الى التوفيق بينها دائما وثالثها أن ما يصلح من النظريات لدراسة بعض النصوص لا تنطبق بالضرورة على نصوص غيرها . ولذلك يستحسن تناول الموقف في كل بلد من البلاد المهتمة على حدة وبيان تاريخ اهتمامها بالأدب المقارن ومناهجه . ولنبدأ بالدولة الاوربية التي سبقت غيرها من الدول في العصر الحديث في هذا المجال وهي فرنسا :

١ ـ الأدب المقارن في فرنسا

تعتبر فرنسا بمثابة الوطن الأم للدراسات الخاصة باللغات الرومانسية التي تفرعت عن اللغة اللاتينية ، وهي اللغة التي كانت سائدة في معظم دول أوربا أثناء القرون الوسطى . وقد كانت اللاتينية هي لغة العلم واللاهوت أو لغة المثقفين ورجال الدين في القرون المسيحية كلّها حتى عصر النهضة الاوربية . ولهذا أهميته الخاصة في ربط أوربا المسيحية كلها من الناحية الثقافية . ولا غرو أن يكون المثقفون الفرنسيون هم أول من تنبه الى قيمة التراث المشترك بينهم وبين شعوب القارة الاوربية ، فاذا أضفنا الى هذا أن ملوك فرنسا وأمراءها كانوا يشجعون الأدب والدراسات الادبية وأنهم جعلوا من باريس عاصمة ثقافية ، ليس لفرنسا فقط ، بل للعالم الاوربي كله ، أمكننا ان ندرك السر في اهتمام فرنسا بالادب المقارن .

وأول ما يظهر هذا الاهتمام في القرن التاسع الميلادي حين أقبل الفرنسيون على قراءة كتاب وضعه دانتي الايطالي مؤلف الكوميديا الالهية وتعرّض فيه للمقارنة بين اللغة الفرنسية القديمة واللغة التي كانت سائدة في اقليم البروفنسال Provencal

بجنوبي فرنسا ما بين سنتي ١١٠٠ و ١٢٥٠ ميلادية تقريبا . وفي ذلك الكتاب يثني دانتي على الشعر البروفنسالي ويشيد بخصوبته وغناه وتنوع بحوره وأوزانه وتفننه في الصياغة البلاغية . وفوق هذا وذلك يجد فيه نوعا من الحب لم تألفه أوربا من قبل ، وهو الحب الذي تكون فيه المحبوبة انسانة ملهمة تستحث أنبل المشاعر وتثير أسمى العواطف وتقدم أرقى نموذج للحياة .

وهذا الكتاب الذي سماه دانتي (الانتقال من لغة السوقة الى لغة الفصاحة) De Vulgari eloquentia هو الأساس الذي اعتمد عليه دارسو الأدب المقارن في فرنسا . وهؤلاء قامت بينهم فيما بعد معارك حامية توزعت بين أنصار القديم وأنصار الجديد ، أو بين المحافظين والمتقدمين ، وتنادي بعضهم بمحاكاة الاوائل والسير على منوالهم ، بينما تنادي البعض الآخر لشق الطريق الجديد وابداع مالم يستطعه الأوائل . والأوائل هم الكتاب الاغريق والرومان الذين تركوا آثارا يمكن محاكاتها والخروج منها بقواعد يسترشد بها الكتاب اللاحقون لهم . أما الأواخر فهم الذين يطلب منهم انشاء أدب مستقل أصيل لا يقل جزالة وروعة عن أدب الاقدمين .

وفي سنة ١٥٩٤ أصدر أصدر الكاتب الفرنسي يواقيم دي بلي Joachim du Bellay كتابا دافع فيه عن مكانة اللغة الفرنسية في وقت كانت اللاتينية هي وحدها اللغة المثلى التي يفهمها ويحترمها عامة المثقفين . واسم الكتاب بالفرنسية Defense et illustration de la langue francaise وما لبث أن تبعه كورني Corneille في سنة ١٦٦٠ بمقالة صافية عن نظرية الوحدات الثلاث ، وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع ، سماه Discours sur les trois unites وتوالت من بعد ذلك المؤلفات تأييدا للقدامى أو تزكية للمحدثين واستغرقت المدة ما بين سنة ١٦٨٧ وسنة ١٧١٦ . وقد امتد اوار المعارك في ميدان التأليف المسرحي على الخصوص فقد تعصب الكثيرون للانتاج القومي الفرنسي في مقابل الانتاج الأجنبي وخاصة الانتاج الايطالي ، وظل أوار هذه المعارك يومض ما بين سنة ١٧٤٦ وسنة ١٧٥٤ .

وبعد ذلك أخذت فرنسا تتقبل بالتدريج فكرة الأدب الذي لا ينتمي لبلد بعينه أو عنصر بذاته . وكأنما قررت أن تفتح صدرها للأدب أيا كان مصدره ومشارة ونكهته ، وخاصة بعد أن أصدرت مدام دي ستيل Madame de Stael كتابها عن ألمانيا Del Allemagne في سنة ١٨١٠ وذكرت فيه ما نصه (لابد للأمم أن تتواصل فيما بينها وتهتدي احداها غيرها ... ومن الخير للأمة أن ترحب بالافكار التي ترد اليها من الخارج . فان الامة الضيافة في هذا الخصوص هي التي تغنم أكبر الغنم) . Oevres Completes (Paris) 1820), vol II p. 145 .

على أن اهتمام مدام دي ستيل كان منصبا بالاكثر على المسائل الاجتماعية لا على المسائل الادبية . ولكن تأثيرها ظل واضحا لعدة أجيال . ولم يبدأ تأثيرها على الأدب والنقد يأخذ مجراه الحقيقي الا عندما ظهر الناقد الفرنسي الكبير هيبوليت تين Hippolyte Taine الذي أكد أهمية الاصل العرقي race وظروف الزمان moment وظروف المكان milieu وقد احتفظت نظريته بسحرها لدى النقاد حتى نهاية القرن التاسع عشر . وعلى الرغم من أنها كانت دعوة للاقليمية والخصوصية الا أنها شحذت الاهتمام بالأدب المقارن الذي ازدهر في الحرب العالمية الاولى .

لقد وصل الادب المقارن الى مرحلة النضج في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر ، وأصبح له وضعه المستقل وسماته الخاصة . وكان أول من استخدم تعبير الأدب المقارن كاتبان فرنسيان هما نويل ولابلاس Noel, Laplace فقد وضعا كتابا جمعا فيه سلسلة من النصوص اللاتينية والفرنسية والانجليزية وسمياه « مقررا في الادب المقارن » ومع أن هذا الكتاب لم يكن له تأثير على الادب المقارن الا أنه ساعد على اشاعة التعبير واستساغته من جانب القراء .

وأول من تبنى مادة الادب المقارن وأصبح بحق هو الأب الروحي للدراسات الادبية المقارنة هو الاستاذ فيلمان Villemain الذي ألقى في سنة ١٨٢٩ محاضرة في جامعة السوربون سماها « فحص الأثر الذي تركه كتاب فرنسا في القرن الثامن عشر على

الآداب الأخرى وعلى العقلية الاوربية عموما » وفي كتابه اللاحق عن الأدب الفرنسي نراه يكتب في المقدمة « لاول مرة في الجامعات الفرنسية يتم تحليل آداب حديثة متنوعة ، تنبع كلها من مصدر واحد مشترك ، ولم يحدث قط أن انقطعت الاواصر تماما بين هذه الآداب ، بل على العكس كانت هذه الأواصر تتوثق عبر العصور » .

(نقلا عن المجلد الثاني لعام ١٩٣٦ من مجلة (الكتب في الخارج) Books Abroad التي تصدر في الولايات المتحدة)

وما أن حلت سنة ١٨٩٠ حتى أصبح الأدب المقارن مادة من مواد الدراسة الاكاديمية في الجامعات الفرنسية ، وذلك بمجرد أن انتهى طغيان المذهب الواقعي والمذهب الطبيعي على الانتاج الفرنسي في ميدان الأدب ، ففي ذلك الوقت قامت حركة أدبية مضادة لهذين المذهبين تعمل على احياء روح الرومانتيكية وقد تمثلت في حركتين جديدتين هما الحركة التأثرية Impressionism والحركة الرمزية Symbolism .

وبعد ذلك بقليل نشر الأستاذ جوزيف تكست Joseph Texte مقالة عنوانها « جان جاك روسو وأصول الحركة التحررية في الأدب » . Jean Jacques Rousseau et les origines dy cosmopolitanisme litteraire

ثم ما أن جاءت سنة ١٨٩٧ حتى كان هناك كرسي للأدب المقارن في جامعة ليون Lyon وبعد ذلك أنشيء كرسي آخر في جامعة السوربون في سنة ١٩١٠ . وكان الأستاذ تكست Texte أول من شغل الكرسي في جامعة ليون ، وانصبت محاضراته على تقصي الأثر الالماني في الادب الفرنسي منذ عصر النهضة ، وقد أصر في محاضراته على أن الأدب المقارن ليس علما دقيقا منضبطا كسائر العلوم الطبيعية التجريبية بل أكد أنه « ليس في النية أن أسلك تاريخ الأدب في عداد العلوم التجريبية ، اذ لا يخرج تاريخ الأدب عن غيره من فروع التاريخ ، فهو ليس علما بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة وانما تنطبق عليه صفة العلم بمجرد استيفائه لشرطين ، أولها تحديده هدفا أبعد من مجرد التسلية سواء تسلية المؤرخ أو تسلية القراء ، وثانيهما استخدامه لجميع الوسائل الممكنة في جمع أشتات المعارف التي تلزم لذلك الفرع من الحقيقة وهو الهدف الأسمى له » .

Etudes de Litterature europeene

(ص ١ ـ ٢٣) Paris, 1898) .

وفي سنة ١٩٠٠ نشر لوي بول بتز Louis - paul Betz الطبعة الاولى من كتابه الذي حصر فيه مراجع البحث في مادة الأدب المقارن وقد سماه Bibliographie de litterature comparee واختار الأستاذ تكست ليكتب مقدمته ، وجاء في هذه المقدمة بيان لأنواع المباحث التي يتناولها الأدب المقارن وهي أولا مسائل نظرية ومشاكل عامة ، وثانيا الفولكلور او التراث الشعبي المقارن ، وثالثا الدراسة المقارنة للآداب الحديثة ورابعا تاريخ شامل للأدب في كل زمان ومكان .

وفي تلك السنة أيضا انعقد في باريس مؤتمر عالمي جمع أساتذة الادب في فرنسا وخارجها حيث بحثوا فيما سمي اذ ذلك بالتاريخ المقارن للآداب ، وقد دعوا في هذا المؤتمر لدراسة التراث الشعبي والأساطير والخرافات جنبا الى جنب مع الأدب كما أكدوا على ضرورة المقارنة بين مختلف الآداب الاوربية واعتبروا دراستها مقدمة لدراسة الآداب العالمية الأخرى .

وفي سنة ١٩٥٢ أنشأت الكوليج دي فرانس College de France كرسي تاريخ آداب منطقة البحر الأبيض المتوسط وأمريكا اللاتينية ، وكانت الطريقة المتبعة في الدراسة غير الطريقة التي سادت قبل ذلك والتي كانت تتقصى أوجه الشبه في الآداب المختلفة من حيث الموضوع ، واتجهت الطريقة الجديدة بدلا من ذلك الى دراسة التأثير والتأثر بين الآداب التي تتفاعل احداها مع الأخرى .

ومن الأسماء اللامعة في سماء الأدب المقارن في فرنسا فان تيجيم Van Tieghem ويقترن اسمه بأول محاولة منطقية منظمة في هذا المجال أودعها كتابه الذي سماه الادب المقارن La litterature comparee وقد بدأ تيجيم مشواره في الأدب المقارن في سنة ١٩١١ عندما شارك في الكتابة لمجلة « التكامل في التاريخ » Revue de Synthese historique ونشر في مجلة « الادب المقارن » Revue de litterature comparee سنة ١٩٢١ مقالة هامة عنوانها « التركيب التكاملي في التاريخ : أو العلاقة بين الأدب المقارن والأدب العام

La Synthese en histoire litteraire : Litterature Compar Comparee et litterature generale

ومن أقطاب الأدب العام في فرنسا بول هازار Paul Hazard الذي وضع كتابا واسع الانتشار ترجم الى عدة لغات في العالم وهو كتاب أزمة الضمير الاوربي La Crise de la conscience emopeenne . ولما احتلت ألمانيا فرنسا في سنة ١٩٤٠ توقف الانتاج الفرنسي الزاهر في الادب المقارن وتوقفت عن الصدور مجلة الأدب المقارن . وحلت محلها من سنة ١٩٤٢ الى سنة ١٩٤٦ دورية صادرة عن جامعة كاردف في بريطانيا واسمها دراسات في الأدب المقارن Comparative Literature Studies .

وفي الخمسينات تعددت كراسي الأدب المقارن في الجامعات الفرنسية في المدن الكبيرة والصغيرة على السواء . ففي سنة ١٩٥١ أنشيء كرسي الأدب المقارن في جامعتي بوردو وتولوز Bordeaux, Toulouse وكراسي أخرى سنة ١٩٥٢ في كليرمونت فراند Clermont - Ferrand ولیل Lille ورين Rennes وجرينوبل Grenoble وايكس Aix . وبعد سنة ١٩٦٦ انتعشت حركة الأدب المقارن في افريقية الفرنسية . وظهرت في الجزائر مجلة للأدب المقارن اسمها كراسات جزائرية في الأدب المقارن Cahiers algeriens de litterature comparee وبعد سنة ١٩٥٤ حتى الآن تجتمع الجمعية الفرنسية للأدب المقارن مرة في كل سنة وهي تعقد مؤتمرها في مناطق فرنسا المختلفة بالتناوب . وتنشر سنويا محاضرها Proceedings .

ولعل الأستاذ اتيامبل Etiemble الذي عين أستاذا للأدب المقارن في جامعة السوربون خير من أقنع زملاءه الفرنسيين بضرورة النظر من جديد في الأسس العامة لدراسة الأدب المقارن كما كانت تطبق في فرنسا . وذلك في كتابه « محنة الأدب المقارن » وقد ترجم الى الانجليزية ونشرته مطبعة جامعة ولاية متشيجان الأمريكية سنة ١٩٦٦ . وفيه يدعو الأستاذ اتيامبل أساتذة الأدب المقارن في فرنسا الى تناول آداب أخرى غير الآداب الاوربية ، وخاصة آداب الشرق الاقصى كالصين واليابان ، والزحف الى مباحث جديدة وعلوم جديدة كعلم الأسلوب Stylestics وعلم التشبيه والاستعارة Metaphorecs وعلم البديع Poetics وعلم البنية الأدبية Structure وأهم من هذه العلوم كلها علم الترجمة الذي لا حياة للأدب المقارن بدونه . وقد كان لدعوة اتيامبل صدى واسعا في الدوائر الاكاديمية على الرغم من أنها دعوة عريضة شاملة لا يمكن أن تتحقق على يد شخص واحد مهما تعددت مواهبه .

ومن فرنسا تنتقل الى ألمانيا حيث نتابع مسيرة الأدب المقارن في ذلك البلد الاوربي العريق .

٢ ـ الأدب المقارن في ألمانيا

كان الأدب المقارن يعتبر دائما ومنذ البداية فرعا من تاريخ الأدب . وكان الأستاذ كاسبر دانيال موهوف Rasper Daniel Morhof أول من نبه الى أهمية الادب المقارن في الدراسات الجامعية وأول من أدخله في المناهج تحت اسم تاريخ الأدب العام . وظل الحال كذلك حتى قرب نهاية القرن الماضي . ولم يتفرغ الالمان لدراسة الأدب المقارن الا بعد أن أشبعوا أدبهم الالماني دراسة وبحثا . وحتى في تناولهم للآداب الاخرى كانوا ينظرون اليها من وجهة نظرهم الالمانية .

وفي سنة ١٨٨٠ كان الأستاذ شمدت Schmidt يحاضر في جامعة فينا وجاء في سياق محاضرة له « ان تاريخ الأدب يجب أن يكون جزءا من تاريخ التطور الثقافي والروحي للأمم التي تقارن بين آدابها ... ولكن قيام أدب قومي لا يستتبع بالضرورة فرض حماية جمركية صارمة لوقايته من المنافسة ، فعندما يتعلق الأمر بحياتنا الثقافية لابد أن نكون أحرارا في تصرفاتنا ، ومع ذلك فهل نستطيع نحن الالمان ان نفصل في موضوع الكفاية الذاتية أو الاعتماد على الغير ، أو نحدد نصيبنا من الانتاج والاستيراد ، أو نحكم في قضية التغذي بالآداب الأخرى وهضمها بشكل صحيح أو كاذب ، هل نستطيع ذلك بنفس السهولة التي نحكم بها على الأدب الالماني ، ونجعل له دورا بارزا على مستوى العالم كله ؟ لابد أن نواجه اولا وبالدرجة الأولى علاقة الأدب الالماني بالعالم القديم ، وكيف نظر اليه الدارسون من وجهات نظر عديدة » .
(Charakteristik en, first series, Berlin, 1902, pp 466 - 468)

وبعد شمدت جاء موريس كارير Moriz Carriere فنشر عدة كتب ، ووضح فيها منهجه الذي يعتمد على دراسة الموضوعات المتشابهة في الأعمال الادبية المختلفة ، وكان يرمي في النهاية الى دراسة تاريخية مقارنة لأنواع الشعر المختلفة ، ولكنه لم يتمكن من تطبيق منهجه الا على المسرحية المنظومة منذ بداياتها في أحضان المعابد والكنائس الى ظهور مسرحية فاوست التي ألفها جوته .

ولم يدخل الأدب المقارن نطاق الدراسة الجامعية الاكاديمية في ألمانيا الا بعد سنة ١٨٨٧ وبفضل الأستاذ ماكس كوخ Max koch فقد نشر في أول عدد من أعداد مجلة الأدب المقارن التي كان يصدرها مقدمة ذات شقين : الشق الاول عبارة عن استعراض سريع للنقد الادبي المقارن في ألمانيا ابتداء من مورهوف الى بنفي Benfey وجوديكه Goedeke ، والشق الثاني عبارة عن قائمة بمجالات التخصص في الأدب المقارن وحصرها فيما يلي :

١ ـ فن الترجمة .
٢ ـ تاريخ الاشكال والموضوعات الادبية .
٣ ـ تاريخ الأفكار السائدة في العصر .
٤ ـ العلاقة بين تاريخ الادب والتاريخ السياسي .
٥ ـ الروابط بين الأدب والفنون التشكيلية ، وبينه وبين التطورات الفلسفية الخ ...
٦ ـ علم الفولكلور الذي وصل الى مرحلة النضج وأصبح يحظى بالاحترام بعد أن كان مهملا منبوذا من الجامعيين .

ولم يتردد كوخ في أن يجعل دراسة الأدب الالماني هي المدخل الى هذه التخصصات ، وأن يدعو الى دراسة الأدب الحديث في نطاق التطور التاريخي ، واليه يرجع الفضل في اسباغ الصفة الاكاديمية على دراسة الخرافات والأساطير والحواديت والأمثال الشعبية الشائعة ليس فقط في أوربا ولكن خارجها أيضا بما في ذلك الهند وافريقيا والصين ، وهو الذي تناول مع تاريخ الأدب التاريخ الديني والسياسي ، ونوه بتأثير الآداب بعضها في البعض الآخر ، فقد تناول تأثير دانتي الايطالي على الأدب الالماني وتأثير لسنج Lessing الالماني على روبرت بيرنز Robert Burns كبير شعراء اسكوتلندة .

على أن مادة الأدب المقارن لم تدرج في صلب المناهج الجامعية الاكاديمية الا بعد عناء شديد ومعارك ضارية ، فقد ظل الأستاذ ر . م . ماير R.M. Meyer يدافع عن الأدب العالمي ـ لا الأدب المقارن ـ باعتباره أفضل ما تمخضت عنه عقول العباقرة في العالم كله ، وكان ماير يحشر في نطاق الأدب العالمي الأعمال العلمية والفلسفية . وبعده جاء الأستاذ ارنست السر Ernst Elster وفصل العلاقة بين الأدب العالمي والأدب المقارن في مجلة الصدى الأدبي Das litteratesche Echo ، الصادرة في سنة ١٩٠٠ ـ سنة ١٩٠١ من الصفحة ٦٥٧ الى الصفحة ٦٦٥ . وقد أعلن في مقالاته ايمانه الذي لا يتزعزع بأن

ألمانيا ستشهد في القريب انشاء كراسي الأستاذية في تاريخ الأدب المقارن » وذلك لأن ألمانيا تشعر دائما بالفخر والاعتزاز بغنى عرس أدبها الزاخر الفني ـ أليست ألمانيا هي التي أعطتنا هردر Herder وجوته Goethe الذي يعتبر أول من أطلق اسم الأدب العالمي ؟ وما زالت كلمات الأستاذ تن برنك Ten Brink من جامعة ستراسبورج Strasbourg قيد ذاكرتنا : ان كل فرع جديد من فروع الدراسة الاكاديمية يتجه دائما لتخصيص كرسي من كراسي الأستاذية لهذا الفرع في معاهد التعليم العالي عندنا . وصحيح أن هذا لم يتحقق الى الآن ، ولكن الصدى القادم من الخارج ، وهو صدى لصوت نشأ أول ما نشأ في الأراضي الالمانية ، يطرق أسماعنا الآن » .

ولم تتم الدعوة الى انشاء كرسي للأدب المقارن الا على يد الاستاذ هانس دافس Hans Daffis من جامعة جوتنجن Gottingen الذي كتب في مجلة الصدى الأدبي مقالا عن الأدب والجامعة (ص ٨٠٧ الى ص ٨١٠) يقول فيه : « لابد قبل التفكير في انشاء كراسي للأدب المقارن في جامعاتنا من افساح المجال أمام أدبنا القومي . ولابد بعد هذا أن يكون في كل جامعة من يعمل على جمع شتات التاريخ الادبي باعتباره جزءا مكملا للتاريخ الثقافي وبحيث يشمل تاريخ السياسة في ألمانيا وتاريخ الادب والاقتصاد والموسيقى والفنون التشكيلية ، فهذه كلها روافد لتاريخ الحياة والفن في ألمانيا » .

وفي الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الاولى نجد تيارين متعارضين يسيطران على الحركة الادبية في ألمانيا : تيار يدفع بالادب القومي الى مكان الصدارة بحيث تختفي أمامه الآداب الأخرى ، وتيار آخر يمجد السلام والتعايش ويحلم بتحقيق ولايات متحدة أوربية على نسق الولايات المتحدة الامريكية ، ومن ثم يسعى لدراسة الأدب المقارن . ولم يتسن انشاء كراسي للأدب المقارن الا في العشرينات من هذا القرن حيث شغل هذا المنصب في جامعة ليبزج الأستاذ فكتور كلمبرر Viktor Klemperer وفي جامعة ووزبرج الأستاذ ادوارد فون يان Eduard Von Jan وكان همهما تطبيق المنهج المقارن على اللغات والآداب الرومانسية ثم السعي بعد ذلك الى ارساء قواعد الأدب العالمي الذي لا يقف عند حدود النص بل يتعداها الى تأثير النص عبر الأجيال والأمكنة ، ويحاول دراسة الانطباع الذي يتركه النص في ذهن القراء سواء بلغته الأصلية أو باللغة المترجم اليها .

وقد وصل التيار القومي الى أقصى مدى له قبيل الحرب العالمية الثانية وأثناءها بطبيعة الحال ، واستحال تدريس الأدب المقارن في ألمانيا بعد أن أصبحت قراءة المؤلفات الاجنبية الصادرة عن دول الأعداء محرمة على الالمان ، وهكذا كان محظورا قراءة شيكسبير الانجليزي ، وموليير الفرنسي ، ويوجين أونيل الأمريكي ، وبوشكين الروسي ، لأنهم جميعا من الأعداء .

وبعد الحرب العالمية الثانية أنشيء أول كرسي للأدب المقارن في ميتز Mainz على غرار كرسي الأدب المقارن في فرنسا ، وشغله الأستاذ فردريك هيرث Friedrich Hirth الذي حاول جاهدا أن يقلل من شأن العوامل التاريخية في دراسة الأدب ، وأن يؤكد على العوامل المشتركة بين الأدب المقارن وتاريخ الأدب من حيث أنهما يخدمان الأدب ولكن لكل منهما في نظره منهجا متميزا ، فمنهج الأدب المقارن هو البحث عن الظواهر المماثلة والخروج بقوانين تبرر هذا التماثل بعكس منهج التاريخ الادبي . وقد أكد هيرث على أن دراسة الادب المقارن تقف عند دراسة النصوص المكتوبة ، ومن ثم استبعد الاغاني والقصص الشفوية والأساطير الشعبية التي يتداولها العامة في أحاديثهم .

وخلف هيرث على كرسي الأدب المقارن في ميتز الأستاذ هورست روديجر Horst Rudiger الذي انتقل بعد ذلك الى جامعة بون Bonn وهو يعتبر الآن عميدا لأساتذة الأدب المقارن في ألمانيا ويشرف منذ سنة ١٩٦٦ على تحرير مجلة أركاديا Arcadia التي تنطق بآرائه وتعبر عن لسان حاله وحال أمثاله من أساتذة الأدب المقارن في الجامعات الالمانية . وتصوره للأدب المقارن ينحصر في أن هذا العلم له صلة قوية بالدراسات اللاتينية واليونانية القديمة ولكن همه ليس في متابعة انفصال اللغات

الرومانسية عن الأصل اللاتيني ولكن في متابعة الأفكار والفنون التي كانت سائدة في القرون الوسطى والتي تطورت حتى وصلت الينا في صورتها الحالية . وهو يحصر دراسة الادب المقارن في نطاق الآداب الاوربية وحدها وان كان يشير الى التأثير القادم من منطقة الشرق الأدنى ومنطقة الشرق الأقصى ، ويبين أهمية الصلة بين الادبين الاوربي والأمريكي ، ويدرس بعناية تأثير الانجيل في الآداب المتأثرة به ، وكيفية انتقال القيم الادبية من بيئة الى أخرى ، ويهتم اهتماما خاصا بالترجمة وآثارها . ويصر على أن الذي يدرس الأدب المقارن لابد ان يكون ملما باللاتينية واليونانية فضلا عن اللغات الحديثة التي يصعب التعامل بدونها .

وفي ألمانيا الاتحادية الآن عدة كراسي للأدب المقارن في دارمستاد Darmstadt وبرلين وآخن Aachen وبيلفلد Bielefeld . كما أن دراسة الأدب المقارن قد انتعشت مؤخرا في ألمانيا الشرقية اذ انعقد في بودابست سنة ١٩٦٢ مؤتمر لعلماء الأدب المقارن في أوربا الشرقية كلها بما فيهم ألمان الشرق . وفي أكاديمية العلوم بألمانيا الشرقية يتولى الأستاذ روبرت وايمان Robert Weimann مسئولية الاشراف على القسم الأدبي مما يوحي بأن دراسة الأدب المقارن تحظى باهتمام الدولة هناك .

٣ ـ تاريخ الأدب المقارن في انجلترا

يرجع تاريخ الأدب المقارن في انجلترا الى بدايات حكم الملكة فكتوريا . ففي ذلك الوقت نشر هنري هالام Henry Hallam كتابا عنوانه « مقدمة لدراسة الأدب الاوربي في القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر والقرن السابع عشر » . Introduction to the Literature of Europe in the 15 th, 16 th and 17 th Centuries

وقد ظهر الكتاب في أربعة مجلدات ما بين سنة ١٨٣٧ وسنة ١٨٣٩ وأعيد طبعه للمرة الرابعة في سنة ١٨٨٠ في نيويورك على يد الناشر ا . س . أرمسترونج A.C. Armstrong ويذهب هالام الى القول بأن أول من وضع أسس علم الأدب المقارن هو الالماني دانيال جورج موهوف . ويعلق على طريقته بقوله « هناك مزايا ظاهرة لا شك فيها بالنسبة لهذه النظرة العامة للأدب والتي تتعرف على أنواعه في البيئة الواحدة وامتداده عبر الأحقاب واعتماد بعضه على البعض الآخر. وحيث أننا لا نملك في لغتنا الا القليل من هذه الكتابات فقد أزمعت القيام بهذا العبء وان كنت غير كفء له لأني فيما أرى لا أجد من يستطيع النهوض به خيرا مني » (الصفحة السابعة من الطبعة الامريكية في التصدير الذي كتبه) ولم يقتصر هالام في مقدمته على الأدب بل ناقش معه الفلسفة والقانون والطب واللاهوت .

ويعتبر الأديب الانجليزي ماثيو آرنولد Mathew Arnold أول من جارى الفرنسيين في استخدام تعبير الأدب المقارن وأذاعه بين القراء وذلك بعد ظهور كتاب هالام بعشر سنوات . ويدعو آرنولد الى دراسة الأدب بغير قيود أو حدود . وينعي على انجلترا أنها ما زالت متخلفة في هذا المجال عن سائر بلاد القارة الاوربية .

وما أن حلت سنة ١٨٨٦ حتى ظهر في نيوزيلندة كتاب عن الأدب المقارن ألفه هتشيصن ماكولي بوسنت Hutcheson Macaulay Posnett ويعتبر هذا الكتاب أول محاولة منهجية شاملة في هذا الباب .

وبوسنت يقدم نفسه في الكتاب على أنه تلميذ للفقيه القانوني الانجليزي سير هنري مين Sir Henry Maine من حيث أنه يعتبر تاريخ الادب فرعا من فروع علم الاجتماع . وهو أمر لا يستغرب صدوره في عهد غلبت عليه الفلسفة الوضعية . وقد وصف بوسنت منهجه بأنه تطبيق لقواعد التاريخ في مجال الأدب ونعى على دارسي الأدب المقارن اهمالهم للمنهج التاريخي في تناول المسائل الادبية . واعتبر النقد الأدبي ونظريات الأدب خروجا مذموما على ذلك المنهج بل انه أعلن الحرب على المتخصصين فيهما متمنيا على الله ألا تترك دراسة الأدب في أيديهم .

والأدب المقارن كما يعرفه بوسنت يعتمد على « الجو والتربة والحيوان والنبات » بدرجة أقل من اعتماده على نوع التطور الاجتماعي بمراحله التي تبدأ بالحياة الجماعية في القبيلة وتنتهي بالحياة المستقلة للفرد الوحيد (ص ٢٠ من الكتاب) والواجب الملقى على دارسي الأدب المقارن هو اعادة تركيب التطور الاجتماعي الذي يظهر أولا في محيط القبيلة أو العشيرة وينتهي بالفرد الواعي بجيرته ثم الواعي بالبلدة التي تتبعها مدينته ثم الواعي بهويته القومية ثم الواعي باتجاهه العالمي . وهكذا فما يذكر في الصفحة السادسة والثمانين من كتابه « تتابع ، بشيء من الاستثناءات هنا وهناك ، تطور الحياة الاجتماعية بالتدرج من العشيرة الى المدينة ، ومن المدينة الى الأمة ، ومنهما معا الى رحاب الانسانية التي تشمل العالم كله ، وهذا هو النهج الذي نسلكه في دراسة الأدب المقارن » .

وعلى الأدب المقارن في نظر بوسنت أن يقف على جلية التطورات داخل الآداب القومية المختلفة لربطها بالتطورات الاجتماعية « فكل أدب قومي كان يطورس الداخل في الوقت الذي يقع عليه التأثير من الخارج . ولذا فدراسة التطور الداخل أهم من دراسة التأثير الخارجي ، لأن التطور الداخلي ليس بمجرد محاكاة لشيء في الخارج بل هو تطور يعتمد على أسباب اجتماعية ومادية في الداخل » ص ٨٦ من كتابه .

ولم يكن بوسنت سعيدا باستعماله لتعبير الأدب المقارن ، فقد رأى أن هذا التعبير لا ينطبق تماما على مدلوله الذي أراده له ، ومع ذلك فقد ساعده على نشره بين القراء تماما كما فعل ماثيو ارنولد .

وقد جاء بعد بوسنت سير سيدني لي Sir Sidney Lee صاحب كتاب « النهضة الفرنسية في انجلترا : صورة للعلاقات الادبية بين انجلترا وفرنسا في القرن السادس عشر The French Renaissance in England : An accouant of the Literary Relations of England and France in the sixteenth Century والكتاب منشور في سنة ١٩١٠ وقامت بنشره مطبعة كلارندون Clarendon Press في مدينة أوكسفورد بانجلترا . ويقول سير سيدني لي في مقدمة هذا الكتاب انه يأمل « في أن يكون قد نجح في بيان الأهمية التي نعلقها على دراسة الأدب الاوروبي الذي حاولت ان أميط اللثام عن جانب منه ... والدراسة المقارنة للأدب لم تحظ في هذه البلاد الا بقدر يسير من الاهتمام ولم تتم بشكل منظم الا في حدود ضيقة وبدرجة أقل مما هو حادث في الخارج . ومع ذلك فهذه الدراسة تكمل في نظري تلك الدراسات اللغوية والجمالية التي تستحوذ على اهتمام الدارسين الانجليز » ص ٥ من الكتاب .

وما اشبه هذه الصيحة بالصيحة التي أطلقها مؤلف انجليزي معاصر هو الاستاذ ر . ا . سيس R.A. Sayce في الملحق التربوي لجريدة التيمز في عددها الصادر في ٢٦ مارس سنة ١٩٦٥ حين قال « لا بد من التسليم بأن الأدب المقارن يلقى مقاومة من الجامعات البريطانية بنباطؤها المعهود . وذلك اذا قارناها بجامعات أمريكا وأوربا » وهناك سببان لذلك في نظره أولهما أن دعاة الأدب المقارن في فرنسا يلتزمون غاية الدقة والصرامة في عملها مما يجعل الصبر على نظرائهم قليلا وكثيرا ما يتوؤون به ، وثانيهما أن هناك عوائق تحول دون دراسة الأدب المقارن كما يجب في بريطانيا بسبب الفصل التام بين أقسام اللغات في الجامعات البريطانية العامة .

ومهما يكن من أمر في هذا الخصوص فان الاهتمام بالأدب المقارن قد تجسد في صورة الدورية التي ظهرت ما بين سنتي ١٩٤٢ و ١٩٤٦ والتي سميت « دراسات في الأدب المقارن Comparative Literature Studies وكانت تصدر عن جامعة كارديف Cardiff بصفة مؤقتة تعويضا عن المجلة الفرنسية المحتجبة عن الظهور اذ ذاك بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية وهي : Revue de Litterature Comparee

وفي الفترة ما بين سنة ١٩٤٨ و ١٩٥١ قام طلبة جامعة أبردين Aberdeen في اسكوتلندة بانشاء جمعية للأدب المقارن ، ولكن تعيين محاضر في الأدب المقارن لم يحدث الا في سنة ١٩٥٣ في جامعة مانشستر Manchester بانجلترا وقد أعقبت مانشستر في هذا الصدد جامعة اسكس Essex التي عينت أستاذا للأدب المقارن لأول مرة في تاريخ الجامعات الانجليزية ، وفي خريف سنة ١٩٦٤ قررت جامعة اوكسفورد بانجلترا تقديم مقرر رسمي في الأدب العام والأدب المقارن ، ومنحت أول دكتوراه في الأدب المقارن في سنة ١٩٦٨ ، وكان ذلك بمثابة اعتراف رسمي بشرعية الأدب المقارن في الجامعات البريطانية واعتباره مقررا رسميا مقبولا . ومع ذلك فما زال الاهتمام بالأدب المقارن في بريطانيا أقل منه في الولايات المتحدة الامريكية كالتي استقطبت معظم الكفايات العالية في هذا المجال .

٤ ـ تاريخ الأدب المقارن في ايطاليا

تعتبر ايطاليا من البلاد التي لم يقدر للأدب المقارن أن يبلغ فيها شأوا بعيدا ولعل السبب يرجع الى الناقد الايطالي ذائع الصيت بندتوكروتشي الذي أعلن العداء له ، وأنكر عليه استقلاله ومنهجه الخاص .

ومع ذلك فكثير من أساتذة الأدب في ايطاليا يتبعون المنهج المقارن في دراساتهم للآداب القومية وفي تتبعهم للصلات المشتركة بين الأدب الايطالي والآداب التي تآخته في الزمان والمكان . واذا كان الألمان يعتبرون جوته هو الأب الروحي لمادة الأدب العام في ألمانيا ، لأنه هو الذي دعاهم للاعتراف بقيمة الآداب العالمية الأخرى وخاصة الاوربية ، فان مازيني Guiseppi Mazzini هو نظيره الايطالي . ففي مقالته التي نشرها سنة ١٨٢٩ في مجلة أنتولوجيا Antologia نراه يتعرض للأدب الاوربي بقوله : « في أوروبا وحدة في الرغبات والاحتياجات ، وحدة في التفكير ، ونفس الروح العامة التي تهدي أوربا عبر خطوط متشابهة الى هدف واحد مشترك . ومن ثم ينبغي على الدراسات الأوربية واذا أردنا أن نتبعها شر العقم ، أن تتبنى هذا الاتجاه وتعبر عنه وتدعمه ، أي لا بد لدراسة الأدب من أن تكون اوربية في نهاية المطاف » .

ومع ذلك فان هذا الاتجاه الاوربي لم يقدر له البقاء والنماء بسبب تطرف النزعة الايطالية القومية في الأربعينات من القرن الماضي ، حين كانت ايطاليا تسعى للوحدة القومية بصورة جادة وتعمل على دعمها بكافة السبل والوسائل . ولما تم لايطاليا ما أرادته في هذا الشأن عادت مرة أخرى الى النظر في اتجاه اوربا واتجاه العالم الذي وراء أوربا . وكان ذلك على يد وزير المعارف الايطالي فرانسيسكو دي سانكتيس Francesco de Sanctis سنة ١٨٦١ حين دعا الى انشاء كرسي للتاريخ الادبي المقارن في جامعة نابولي ، شغله في أول الأمر جورج هروج Georg Herweg وبعده سانكتيس نفسه وذلك من سنة ١٨٧١ الى سنة ١٨٧٥ .

ومن دي سانكتيس تصل الى العلامة كروتشي وهجومه على الأدب المقارن كمادة مستقلة . ففي سنة ١٨٩٤ ذكر في مقالة له ان البحث عن نظائر ومشابهات في الآداب المختلفة ليس بالمنهج المستقل ، وانما هو معين على تفسير النصوص الادبية ، والحكم عليها . وليس المنهج المقارن الا مجرد أداة او وسيلة يمكن بها عقد مقارنات تاريخية أو العثور على أمثلة قد تكون أقرب الى الكمال .

ولكن كروتشي أتبع ذلك بهجوم صريح على الأدب المقارن واتهمه بأنه لا يعين على فهم النصوص الادبية بقدر ما يعوق عن فهمها وتقديرها ، وان كل ما يفعله الأدب المقارن هو تلقف الصورة النهائية للعمل الادبي ، لا تتبع مجراه في ذهن الاديب الخلاق حتى يظهر في تلك الصورة النهائية ، وبعد تلقفها يحاول العثور على نظائر أو يرصد ردود الفعل عند القراء فيقرر ما اذا كان العمل حسن السمعة بين القراء أو سيء القالة . وماذا كان قد ترجم الى لغات أخرى ، ومدى نجاحه أو فشله ، ومن هو

الذي تأثر به أو أثر وتفخ في روحه ـ وهذه كلها مسائل هامشية بالنسبة للعمل الأدبي الذي لا يتكرر اطلاقا في الزمان أو المكان والذي يتفرد بأصالته وروحه الخاص وبعناء الفذ وبناء المتميز .

وقد كان تأثير كروتشي على الساحة الادبية في ايطاليا تأثيرا كاسحا مدمرا للأدب المقارن ، ولم تتخلص ايطاليا منه الا مؤخرا على يد أرتورو فارينلل Arturo Farinelli الذي تبنى الأدب المقارن في ايطاليا في النصف الاول من القرن الحالي ، وجعل كوكبة من تلاميذه وأتباعه يسارعون الى ميدان الأدب المقارن ليؤدوا أهمية الارتباط بين الأدب الايطالي والآداب الاوروبية التي تشاركه في الكثير من الظواهر والعديد من نواحي التعبير . ومن أبرز هؤلاء براز Praz وأورسيني Orsini وسيموني Simone وبليجريني Pelligrini .

٥ ـ تاريخ الأدب المقارن في الولايات المتحدة الامريكية

يبدأ هذا التاريخ بصفة رسمية في الثلث الاخير من القرن التاسع عشر ، وان كانت هناك محاولات سابقة لربط الآداب الاوروبية بعضها بالبعض الآخر على يد رالف والدو امرسون Ralph Waldo Emerson الذي تأثر بجوته وكارليل وغيرهما من قادة الفكر في القارة الاوروبية في عصره . والشاعر الأشهر هنري وادزورث لونجفلو Henry Wadsworth Longfellow والاديب المعروف جيمز راسل لويل Jmes Russell Lowell .

ويبدو أن أول من أدخل مادة الأدب العام (أو الأدب المقارن) في الجامعات الامريكية هو القس تشارلز تشونسي شاكفورد Charles Chauncy Shackford الذي شغل كرسي الأدب العام في جامعة كورنيل Cornell . ولسوء الحظ لم يخلفه أحد على هذا الكرسي بعد أن تقاعد في سنة ١٨٨٦ اذ ظل شاغرا حتى سنة ١٩٠٢ حين تقدم له لين كوبر الذي أصبح فيما بعد رئيسا لقسم كامل للأدب المقارن في نفس الجامعة في المدة من سنة ١٩٢٧ الى سنة ١٩٤٣ .

وفي جامعة ميتشجان Michigan تولى الأستاذ تشارلز جيلي Charles M. Gayley تقديم مادة النقد الأدبي المقارن في الفترة من ١٨٨٧ الى ١٨٨٩ ثم انتقل بعد ذلك الى جامعة كاليفورنيا حيث تمكن في سنة ١٩١٢ من انشاء قسم للأدب المقارن الذي انضم بعد ذلك بأربع سنوات الى قسم اللغة الانجليزية بنفس الجامعة . وقد نشر كثيرا من آرائه في مجلة دايال Dial ومن طريقها توجه الى القراء بأول دعوة لانشاء جمعية أمريكية للأدب المقارن . ففي العدد الصادر في أول أغسطس سنة ١٨٩٤ نشر خطابا موجها الى الناشر دعا فيه كل عضو من الأعضاء في تلك الجمعية المقترحة الى أن يهب نفسه لدراسة نوع معين من أنواع الأدب او حركة من الحركات الادبية المعترف بها ، وأن يكون هناك من يصنف الاجناس الادبية ويعرفها ويدرس تطورها واتجاهاتها ، وأنه في حالة استحالة قيام فرد واحد بهذا المجهود المضني الذي يقود الى البحث في مختلف المصادر وبمختلف اللغات فلا بد أن يقوم به فريق متكامل من الدارسين والباحثين .

وأول كرسي للأدب المقارن في الولايات المتحدة هو الذي أنشىء في جامعة هارفارد في السنة الدراسية ١٨٩٠ ـ ١٨٩١ وكان أول من شغله هو الاستاذ آرثر ريتشموند مارش Arthur Richmond Marsh الذي قام بتقديم أربعة مقررات دراسية ، بعضها لطلبة الليسانس وبعضها لطلبة الدراسات العليا ، وكلها في مجال الأدب الاوربي في القرون الوسطى لأن الأدب الحديث لم يتناوله أحد في أمريكا على طريقة الأدب المقارن الا بعد انسلاخ القرن التاسع عشر .

وقد وصف الأستاذ مارش طريقته في تناول الأدب المقارن في بحث قرأه امام جمعية اللغة الحديثة Modern Language Association التي اجتمعت في مدينة بوسطون Boston سنة ١٨٩٦ وفي هذا البحث قرر في البداية أن الأدب المقارن ما زال في دور النظريات التي لم تتبلور بعد في صورة نهائية حاسمة، وأنه محدود في مدى فاعليته. ثم شرح بعد ذلك نوع المنهج المقارن الذي يفضله فقال انه ذلك المنهج الذي يتناول « ظواهر الأدب باعتباره كلا شاملا : يقارن بينها ويصنفها في مجموعات ويبحث في أسباب نشوئها والنتائج المترتبة عليها » وقد نشر البحث في المجلد الثاني من منشورات جمعية اللغة الحديثة الصادرة سنة ١٨٩٦ (من ص ١٥١ الى ص ١٧٠) وقد انهاه الاستاذ مارش بدعوة زملائه الى تناول ما سماه بالاصول العامة للأدب، والتطورات الادبية المختلفة، والانتشار أو الشيوع الذى يصاحب ظهور الاعمال الادبية، وما شابه ذلك من المباحث العديدة المتنوعة.

وفي سنة ١٩٠٤ أنشيء قسم كامل للأدب المقارن في جامعة هارفارد وتولى رياسته لمدة خمسة عشر عاما الأستاذ هـ . س . سكوفيلد H.C. Schofield وفي سنة ١٩١٠ أسس ذلك الاستاذ مجلة سماها : « دراسات من هارفارد في الأدب المقارن » Harvard Studies in Comparative Literature ونشر معها مجموعة من الدراسات القصيرة كان أولها دراسة لجورج سانتايانا George Santayana عن ثلاثة من الشعراء الفلاسفة هم لوكريشس ودانتى وجوته Lucreties, Dante, Goethe ودراسة هامة للأستاذ البرت لورد Albert Lord عن أصول السرد القصصي في الملحمة. وفي سنة ١٩٤٦ تولى الاستاذ هارى لفين Harry Levin رياسة القسم وأعاد النظر في برامجه ثم خلفه بعد ذلك الأستاذ والتر كايزر Walter Kaiser.

ويمكن القول بأن دراسة الأدب المقارن في أمريكا في العشرينات من هذا القرن كانت مختلطة في الاذهان بدراسة « الأدب العام » أو « أدب العالم » أو « أساطين الكتب » أو « الانسانيات » ولكن ما كادت الحقبة التالية تطلع على دارسى الأدب المقارن حتى أعطوه استقلاله وتفرده وتميزه. وفي سنة ١٩٤٢ أنشأ آرثر . اى . كرستى Arthur E. Christy طبقا لتوجيهات المجلس القومى لأساتذة اللغة الانجليزية لجنة للأدب المقارن تعمل على تشجيع ما سمته بالأدب العام وخاصة الأدب المقارن وادراجه في البرامج المقررة على طلبة المدارس والكليات والجامعات، وذلك سدا للنقص الذى يشعر به مدرسو اللغة الانجليزية وغيرها من اللغات، وهم يقومون بتدريس تخصصهم معزولا عن غيره من التخصصات الأخرى. وفي سنة ١٩٤٩ ظهر أول عدد من مجلة الأدب المقارن Comparative Literature التي تصدرها جامعة أوريجون Oregon. وفي سنة ١٩٥٠ ظهرت أول قائمة لكتب المراجع اللازمة لمادة الأدب المقارن، نشرتها جامعة شمال كاروليا North Carolina . وفي سنة ١٩٥٢ ظهر المجلد الاول من « حوليات الادب العام والأدب المقارن » Yearbook of Comparative and General Literature وقامت على نشرها مجموعة من أساتذة جامعة شمال كاروليا بزعامة الأستاذ Friederick من سنة ١٩٥٢ الى سنة ١٩٦٠ ثم تولت عملية النشر بعد ذلك مجموعة من أساتذة جامعة انديانا Indiana ابتداء من سنة ١٩٦١.

وقد شهد عام ١٩٥٤ ميلاد كتاب هام للأستاذ فردريك في الادب المقارن. ذلك كتاب « تخطيط عام للأدب المقارن من دانتى الى أونيل Outline of Comparative Literature from Dante to oneill واشترك معه فيه الأستاذ دافيد مالونى David H. Malone وفي نفس السنة تشكلت في أوكسفورد الرابطة الدولية للأدب المقارن International Comparative Literature Association وهناك الآن عدد لا بأس به من المجلات المتخصصة في الأدب المقارن منها الدورية الفصلية « دراسات في الأدب المقارن Comparative Literature Studies التي تصدر عن

جامعة ميريلاند Maryland منذ سنة ١٩٦٣ ولكنها منذ سنة ١٩٦٧ تصدر عن جامعة الينوى Illinois وهي تنشر مقالات متخصصة في تاريخ الأدب وتاريخ الافكار العامة وتهتم على الأخص بالعلاقات الادبية بين أوربا والامريكتين . وهناك مجلة الدراما المقارنة Comparative Drama التي تصدر عن جامعة غرب متشيجان . في سنة ١٩٦٧ صدرت في شيكاغو مجلة « الجنس الادبي » Genre وعن جامعة فرجينيا Virginia صدرت مجلة التاريخ الادبي الحديث Modern Literary History .

وفي سنة ١٩٦٢ ظهرت أول مجموعة من المقالات المتخصصة في الأدب المقارن جمعها كتاب واحد ظهرت له طبعة فريدة منقحة في سنة ١٩٧١ تحت عنوان « الأدب المقارن : منهجه وآفاقه » . Comparative Literature : Method and Perspective وقد نشرته مطبعة جامعة الينوى واشتمل على موضوعات في « فن الترجمة » و « الادب وعلاقته بعلم النفس » و « علاقة الأدب بالافكار العامة السائدة » و « علاقة الأدب بالفنون » و « الآداب الأسيوية » وفي نهاية سنة ١٩٦٧ صدر للاستاذ يان برانت كورستيوس jan Brandt Corstius كتاب هام هو « مقدمة للدراسة المقارنة في الأدب Introduction to the comparative study of Literature
وقد ركز الكتاب على أهمية التاريخ الادبي والنقد الأدبي والتيارات الاوربية السائدة فيها . وفي سنة ١٩٦٨ صدر كتاب هام أخر هو « علماء الأدب المقارن ينتجون» Comparatists at work وعنوانه الفرعي : « دراسات في الأدب المقارن studies in Comparative literature وقد قام على نشره الاستاذان ستيفن ج . نيكولز Stephen G. Nichols ورتشارد . ب . فاولز Richard B. Vowles من جامعة ويسكنسن Wisconsin وأهم ما في الكتاب مقالة للأستاذ رنيه ولك Rene Wellek يؤرخ فيها لعبارة الأدب المقارن ويتعرض لمدلولها ومفاهيمها عبر العصور . ويؤكد أن الادب المقارن هو الذى يستطيع أن يمد في أبعاد الأدب ويفتح الآفاق أمامه ويرد اليه حيويته وتنوعه .

مناهج الأدب المقارن في المعاهد الامريكية

نقدم للقارىء العربي عينات من مقررات الأدب المقارن في الجامعات الامريكية ، ولنبدأ بنهج الدراسة الخاص بالملحمة الشعرية شرقا وغربا والذى يشمل ما يلي :

١ ـ طبيعة الملحمة ـ النظريات المختلفة

٢ ـ ملحمة جلجامش Gilgamesh سنة ٢٠٠٠ ق . م .

٣ ـ الياذة هوميروس حوالي ٨٥٠ ق . م .

٤ ـ انيادة فرجيل من ٢٩ الى ١٩ ق . م Vergil's Aenid

٥ ـ رمسيس الثاني ملك مصر : بطل ملحمي في القرن الثاني عشر قبل الميلاد .

٥ ـ ملحمة بيولف الانجليزية حوالي ٧٢٥ ق . م . Beowulf

٧ ـ ملحمة ما هابارتا الهندية ٣٥٠ ق . م .

٨ ـ ملحمة رامايانا في القرن الرابع بعد الميلاد .

٩ ـ أغنية رولان في القرن الحادى عشر الميلادى Chanson de Roland

١٠ ـ سفر شاه نامه أو كتاب الملوك في القرن العاشر بعد الميلاد تأليف الفردوسي .

١١ ـ ملحمة (السيد) الاسبانية Poema de mio Cid حوالى ١١٤٠ بعد الميلاد .

١٢ ـ ملحمة النيبلونجنليد Nibelungenlied الالمانية حوالى ١٢٠٠ بعد الميلاد .

١٣ ـ ملحمة الشاعر الانجليزي ملتون المسماة بالفردوس المفقود سنة ١٦٦٧ Milton's Paradise Lost

١٤ ـ ملحمة فولتير المسماة لا هرنياد Voltaire : La Herniade

وعلى الطلاب أن يقارنوا بين الملحمة القومية والملحمة الدينية ، وبين الملاحم الشرقية والغربية ، وعليهم أن يتعرفوا على عناصر الملحمة وخصائصها ، كما حددها المعلم الاول أرسطو . وهذه تشمل :

الوحدات الثلاث : حيث يكون الموضوع حدثا واحدا متكاملا له بدايته ومنتصفه ومنتهاه ، وحيث الوحدة الزمنية التي لم يحددها أرسطو بزمن معين لكن النقاد الاوربيين في عصر النهضة حددوها بسنة . وهناك أيضا وحدة المكان أي الالتزام بمكان واحد لا يخرج عنه الحدث .

عناصر الملحمة : عند أرسطو هي نفسها عناصر التراجيديا أو المأساة باستثناء العنصرين الأخيرين . وهذه العناصر ستة هي الحبكة والشخصيات والاسلوب والفكرة والمنظر والنغمة .

التزام المؤلف : يرى أرسطو أن تكون شخصية المؤلف مطمورة غير ظاهرة في الملحمة فلا يعرف له رأي معين ولا يستطيع تفضيل شخصية على شخصية غيرها .

الروائع والأعاجيب : وهذه تظهر في الملحمة أكثر مما تظهر في التراجيديا حسب مفهوم أرسطو .

البطل في الملحمة : لا يمثل القمة في الخير أو الشر ولكنه يلتمس بين النقيضين موضعا وسطا ، بعد عندما يرتكب الخطأ لا يكون ذلك عن طوية فاسدة تغلب عليها الشر ولكن هناك ضعفا معينا في شخصيته يجر عليه المصائب والويلات ، وفيما عدا هذا الضعف تكون الشخصية مهيبة قوية .

التطهير : يتعرض قارىء الملحمة لمشاعر الخوف والشفقة وتروعه الأحداث التي تجرى وبذلك يتطهر مما يعلق بنفسه من شعور بالعجز أمام المقدور الذي لاحيلة لاحد فيه . ذلك قول أرسطو .

اللهفة : لا بد للملحمة أن تثير شعورا باللهفة والشوق الى القراءة حتى النهاية .

تقلب الأحوال : تجرى الأحداث في الملحمة على غير ما يشتهي البطل ، وتتقلب به الحال من النعيم الى الشقاء ومن السعة الى الضيق .

تعقد الموقف ثم انجلاؤه : تمضي الأحداث في الملحمة حدثا اثر آخر بحيث تتشابك خيوطها وينعقد الموقف ويبلغ حد الازمة ثم ينفرج وتعود الراحة الى نفس القارىء .

وفيما عدا هذه النقاط التي يثيرها أرسطو يمكن البحث في النقاط التالية :

١ ـ الرجوع الى الآلهة والتماس المدد منها .

٢ ـ التجوال عبر الآفاق .

٣ ـ الرحلة الى العالم السفلي .

٤ ـ رفع شأن الأسرة والرابطة الأسرية .

٥ ـ جاذبية الديانات والشوق الى المهدي المنتظر .

٦ ـ الأسلوب والمحسنات البديعية .

٧ ـ البطل وأنداده .

٨ ـ أبعاد العصر الذي تظهر فيه البطولة .

٩ ـ تدخل الطبيعة في فض النزاع .

١٠ ـ تدخل الآلهة والمخلوقات الغيبية

١١ ـ موت البطل ومولده على غير المعهود في المواليد .

١٢ ـ بحور الشعر وأوزانه .

١٣ ـ المدة التي تستغرقها الملحمة .

١٤ ـ هناك قوائم طويلة في كل ملحمة .

١٥ ـ موافقة النهاية الملحمية لأحداث التاريخ المسجلة .

١٦ ـ تقبل البطل الملحمي لمصيره بعد أن كان يعتقد أنه فوق هذا المصير .

١٧ ـ المقارنة بين أبطال الملاحم اوديسيوس **Odysseus** وأخيلوس **Achilles** وسيجفريد **Siegfrieb** وغيرهم .

أما دراسة الحركات الادبية فهي دراسة متشعبة ويكفي أن نقدم هنا حركة واحدة هي الحركة الرومانتيكية في اوروبا وأمريكا . وهذه أهم نقاط البحث في الحركة الرومانتيكية :

١ ـ فضل العاطفة على العقل والحكمة .

٢ ـ الايمان بالفطرة وتفضيلها على مواصفات الانسان .

٣ ـ الأصالة الفردية لا التعميمات المبهمة عن طبيعة الناس .

٤ ـ الرعشة والاضطراب والحيرة وظهورها في أسلوب الرومانتيكين .

٥ ـ التعلق بالمثل الأعلى والمضي الى أبعد الحدود زمانا ومكانا .

٦ ـ كشف المخبوء وفضح المستور واستجلاء ما يخفى على البصر ويدق على السمع ولم يخطر على قلب بشر .

٧ ـ اطلاق العنان للخيال والتمرد على قيود الحياة والفكر .

٨ ـ حب الطبيعة في صورتها الوحشية غير المستأنسة .

٩ ـ تفضيل الفرد على الجماعة ، وتطبيق المساواة بين بنى البشر كافة ، والوقوف في وجه الطغاة وأصحاب القوة والسلطان ، والتمرد على العرف والمواضعات والتقاليد .

١٠ ـ تنوع الاشكال والقوالب التعبيرية وتغليب المحتوى على الأسلوب .

١١ ـ تقديم شخصيات من عامة الشعب وايثارهم على النبلاء .

١٢ ـ انتقاء الرائع العجيب ذي الألوان الزاهية .

١٣ ـ تنوع الكلمات المستخدمة في التعبير أو القاموس الشعري .

١٤ ـ فضل الاطلال والقمر والاثار والمدن الدارسة .

١٥ ـ الحزن الدفين ، والحبيب الذى لا يرحم ، والشوق والجوى ، والضرب في الآفاق ، والسعي دون هدف ، والصعلكة الفلسفية .

١٦ ـ التوفيق الذى يستعصى على البطل حين تجرى السفين بما لا يشتهى الملاح .

١٧ ـ الانتحار والموت .

١٨ ـ مجافاة المعايير الأخلاقية الشائعة ونبذها وتحديها .

١٩ ـ الزهد في متاع الحياة الدنيا ، وإيثار الوحدة ، والتهرب من مواقع الناس .

٢٠ ـ توقف السياق للتركيز على أحداث معينة .

٢١ ـ التفرس في غير المألوف .

٢٢ ـ حب الأوطان والتعلق بترابها المقدس .

٢٣ ـ براءة النفس وطهارتها في مواجهة عالم تمالئه وتحتقره وتفر منه .

وكل هذه النقاط يمكن استخلاصها بعد قراءة المقررات التالية :

١ ـ الرومانتيكية في ألمانيا :

ألام فرتر تأليف جوته

قصائد متنوعة لنوفاليس Novalis وشيلر Scheller

٢ ـ الرومانتيكية في ايطاليا :

الخطبة تأليف مانزوني Manzoni

قصائد ليوباردي Leoparbi

٣ ـ الرومانتيكية في فرنسا :

أتالا ورينيه تأليف شاتوبريان Chateaubriand : Atala and Rene

قصائد فكتور هوجو Hugo ولامارتين Lamartine

٤ ـ الرومانتيكية في انجلترا :

تشايلد هارولد تأليف بايرون Byron's Chilbe Harold

قصائد أوسيان Ossian وسير والتر سكوت Sir Walter Scott

وورد زورث Wordswoth وكولردج Coleridge وكيتس Shelley Keats

٥ ـ الرومانتيكية في اسبانيا :

قراءة دون ألفارو Don Alvaro ولارا Larra وبكوير Becquer

٦ ـ الرومانتيكية في روسيا :

أونيجن Onegin تأليف بوشكين Pushkin

قصائد لرمنتوف Lermontov

٧ ـ الرومانتيكية في أمريكا :

واشنطون ارفنج Washington Irving وكتبه هورثون Hawthorne وقصصه الطويلة والقصيرة .

٨ ـ الرومانتيكية في التأليف الموسيقي والاوبرا .

٩ ـ صلة الحركة الرومانتيكية بالسياسة وبالمجتمع .

وهناك قائمة بالكتب التي يرجع اليها الطلبة :

١ ـ م . هـ . ابرامز : المرآة والمصباح M.H. Abrams : The mirror and the Lamp

٢ ـ جاك بارزان : الرومانتيكية والذات المعاصرة. Jacgues Barzan : Romanticism and the Modern ego.
Albert Beguin : L'Ame romantigue te Le neve

٣ ـ ألبرت بيجوان : الذات الرومانتيكية وحلمها C.M. Bowra : The Romantic Imagination

٤ ـ س . م . باورا : خيال الرومانتيكين Mario Praz : The Romantic Agony

٥ ـ ماريو براز : عذاب الرومانتيكيين

٦ ـ مؤلفات مدام دي ستيل Mme de Stael من فرنسا وادجار الان بو Edgar allen poe من أمريكـا وشلي Shelley من انجلترا وهوجو Hugo من فرنسا .

واستيفاء لفائدة القارىء العربي نرجم أسماء الجمعيات والروابط المهتمة بالأدب المقارن في العالم الذي يتحدث الانجليزية :

١ ـ هناك رابطة دولية للغات والآداب الحديثة مقرها جامعة كامبردج بانجلترا وهي تعمل منذ سنة ١٩٥١ اسمها : International Federation for Modern Languages and Literature وكان اسمها حين تأسست لاول مرة في سنة ١٩٢٨ اللجنة الدولية لتاريخ الادب الحديث . International Committee on Modern Literary History

٢ ـ الرابطة الدولية للأدب المقارن International Comparative Literature Association ومقرها جامعة أوكسفورد بانجلترا وقد تأسست منذ سنة ١٩٥٤ ولها فرع في جامعة السوربون بفرنسا ، وفرع في جامعة ولاية نيويورك وفرع بنجهامتون Binghamton ، وفرع في معهد الأدب المقارن بجامعة أوترخت Utrecht في هولندة .

٣ ـ نادي القلم الدولي PEN Club International الذي أنشىء في اكتوبر سنة ١٩٢١ في لندن تحت رياسة المؤلف الانجليزي الشهير جون جالزورذي John Galsworthy وكان همه الاكبر توفير الحرية لحملة الاقلام في شتى بقاع العالم .

٤ ـ رابطة الأدب المقارن الامريكية : American Comparative Literature Asssociation وقد أنشئت في سنة ١٩٦٠ وهي تنشر خطابا دوريا اخباريا Newsletter و « حوليات الأدب العام والادب المقارن » . Yearbook of Comparative and General Literaure كما أن أعضاء الرابطة يمدون بمقالاتهم مجلتين هامتين هما : مجلة الأدب المقارن Comparative Literature ومجلة دراسات في الأدب المقارن Comparative Literature Studies .

٥ ـ رابطة الأدب الحديث في أمريكا Modern Language Association of America وقد أنشئت في سنة ١٨٨٣ في جامعة كولومبيا Columbia وأهم منشوراتها المجلة المعروفة باسم ب . م . ل . أ .P.M.L.A والتي صدرت لاول مرة في سنة ١٩٢٩ .

ويتبع الرابطة قسم للأدب المقارن كان أول اجتماع له في سنة ١٩٤٦ بمدينة واشنطون عاصمة الولايات المتحدة الامريكية ولكن سكرتارية الرابطة الآن موجودة في مدينة نيويورك .

ـ الروابط ومعاهد البحوث في الأدب المقارن على مستوى العالم

ـ تتلوها قائمة بجميع المراجع الضرورية لدراسة الأدب المقارن

***

الروايـة الانجليزيـة المترجمة إلى العربيـة ١٩٤٠-١٩٧٢

انجيل بطرس سمعان

بالرغم من أنه قد تم انجاز قدر كبير من ترجمة الأعمال الأدبية الانجليزية الى اللغة العربية ، الا أن هذه الترجمات لم تحظ حتى الأن الا بالقليل جدا من الدراسات الجادة لا في مجال البيلوغرافيات المتخصصة المعتمدة ولا في مجال الدراسات التحليلية النقدية لهذه الترجمات .

ولعل ذلك كان أحد الحوافز التى دفعتنا الى القيام بهذا البحث الذى نقدمه هنا والذى يتكون من جزئين . أما الجزء الأول فهو مسح سريع لما تم من ترجمات للرواية الانجليزية الى اللغة العربية ، فيما بين ١٩٤٠ ، ١٩٧٣ مع محاولة لتحليل المادة التى تم جمعها بصورة موجزة . أما الجزء الثانى ، والذى يعد الجزء الأول مقدمة له ، فهو بيليوغرافيا لتلك الاعمال ، حاولنا أن نضمنها كل ما أمكننا الوصول اليه من معلومات في هذا الباب . ولكننا لاندعى أنها بلغت حد الكمال بعد .

وقد اعتمدنا في هذا البحث على الكثير من الأعمال ، لعل أهمها البيلوغرافيات المنشورة وقوائم الناشرين ، وذلك الى جانب الرجوع الى الكثير من الأعمال المترجمة ذاتها . كما أفدنا من عدد من الدراسات في تاريخ الأدب ومصادره وتاريخ الرواية سنشير اليها بشيء من التفصيل في حينه .

ومن الدراسات العربية الرائدة في هذا المجال رسالة الدكتوراه غير المنشورة للدكتورة لطيفه الزيات : « حركة الترجمة الأدبية من الانجليزية الى العربية في مصر في الفترة ما بين ١٨٨٢ و ١٩٢٥ ومدى ارتباطها بصحافة الفترة »[١] والتى تحوى فصلا عن ترجمة الرواية الانجليزية .

أما في الانجليزية فهنالك بحث قيم للدكتوره نور شريف بعنوان « تشارلز ديكنـز في العـربية » ١٩١٢ ـ ١٩٧٠ »[٢] .

---

(١) جامعة القاهرة ، ١٩٥٧ .

(٢) Nur Sherif, Charles Dickens in Arabic, 1912 - 1970, Beirut Arab University, Beirut, 1974.

أما القوائم الببليوغرافية للأعمال المترجمة فلم تأخذ في الظهور بصورة يمكن الاعتماد عليها ـ ولو الى حد ما ـ إلا منذ وقت قريب نسبيا . وفي هذا المجال نشرت الهيئة المصرية العامة للكتاب « الثبت الببليوجرافي للأعمال المترجمة : ١٩٥٦ ـ ١٩٦٧ »[٣]، وهو عمل على درجة كبيرة من الأهمية وان لم يخل من بعض وجوه النقص . وقد أتبعته الهيئة ذاتها . بملحق مؤقت للسنوات ١٩٦٨ ـ ١٩٧٣[٤] . ثم ظهر « دليل المطبوعات المصرية ١٩٤٠ ـ ١٩٥٦ »[٥] وقد سد الجزء الخاص بالترجمة في هذا المجلد فراغا هاما . أما الفترة الواقعة بين ١٩٢٦ ـ ١٩٤٠ فكانت قد غطيت بشكل عام في « الكتب العربية المطبوعة في الجمهورية العربية المتحدة (مصر) ، دراسة وببليوغرافيا »[٦] لعايدة نصير .

وبالرغم مما لهذا الأعمال الببليوغرافية من أهمية إلا أنها لا تقدم سوى المادة الخام لدراسة متخصصة مثل تلك التي نحاول القيام بها هنا ، وذلك في شكل معلومات أساسية قد تكون دقيقة أو غير مصنفة تصنيفا دقيقا أحيانا أخرى ، ومن هنا فقد كان من الضروري لمن يضطلع بمثل هذه الدراسة أن يقوم بغربلة هذه المادة وفحصها وتحقيقها وتحليلها وذلك في ظل دراية متخصصة في هذا المجال . وهذا ما ننوي محاولة القيام به بشأن ترجمات الرواية الانجليزية الى العربية في مصر بين ١٩٤٠ ـ ١٩٧٣ .

ويجب أن ننوه الى ان هذه الدراسة تعتمد أساسا على الببليوغرافية المنشورة . ومع ذلك فقد كان من الضروري في كثير من الأحيان مضاهاة القوائم بقوائم الناشرين في حالة وجودها وفي حالات قليلة أمكن اكتشاف بعض المواد التي لم تكن مذكورة في تلك القوائم . وفي حالات أخرى لم نتمكن من الرجوع الى قوائم بعض دور النشر لتعذر العثور عليها أو لعدم وجودها .

ومن المصادر الأخرى التي رجعنا اليها « فهرس اليونسكو للترجمات »[٧] ، ابتداء من العدد الأول للسلسلة الجديدة . ومنها مؤلفات في تاريخ الادب والرواية ، ودراسات نقدية للموضوع وما يتصل به من موضوعات أخرى .[٨] وبالاضافة الى ذلك فقد حصلنا على بعض المعلومات في أحاديث مع بعض من شارك من الكتاب والمترجمين في حركة الترجمة أو الاعداد لها أو ممن عاصروا بعض مراحلها .[٩]

وبالرغم مما بذل من جهد لتقديم صورة مكتملة لما تم من ترجمة في باب الرواية الانجليزية في هذه الفترة ، فلم يكن دائما من الممكن أن نستوثق من بعض المعلومات ، ومن هنا فقد بقيت بضعة ترجمات تعذر ارجاعها إلى أصولها أو معرفة اسماء مترجميها او

---

(٣) حسين بدران وآخرون « الثبت الببليوجرافي للأعمال المترجمة : ١٩٥٦ ـ ١٩٦٧ » القاهرة ، ١٩٧٢ .

(٤) « الثبت الببليوجرافي للأعمال المترجمة : ١٩٦٨ ـ ١٩٧٣ » ، طبعة مؤقتة ، ١٩٧٤ .

(٥) « دليل المطبوعات المصرية : ١٩٤٠ ـ ١٩٥٦ » ، اعداد احمد منصور وآخرين ، قسم النشر بالجامعة الامريكية بالقاهرة ، ١٩٧٥ .

(٦) Aida Nosseir, " Arabic Books Printed in the United Arab Republic, (Egypt), A study and a Bibliography."
M.A. thesis, 1966. A.U.C. Americon Univesity in Ciro,

(٧) The UNESEO Index Translationum,
(N.S. 1948 - 1973), Paris.

(٨) من المصادر الهامة التي رجعنا اليها بعد وفكر :
جاك تاجر : « حركة الترجمة في مصر في القرن التاسع عشر » ، القاهرة ، ١٩٥٤ .
أسعد داغر : « مصادر الدراسة الأدبية » ، القاهرة ، ١٩٥٦ .
يحيى حقي : « فجر القصة المصرية » ، القاهرة ، ١٩٦٠ .

(٩) من هؤلاء على سبيل المثال الاساتذة والدكاترة : زكي نجيب محمود ، لويس عوض ، مجدي وهبه ، ابراهيم خورشيد ، حلمي مراد ، عثمان نويه ، يوسف الشاروني .
فلهم جميعا وافر الشكر . كما نشكر جميع الأصدقاء الذين عاونونا في دار الكتب ودار المعارف ودار الهلال بالقاهرة .

تاريخ ترجمتها . ولعل هناك بعض أعمال أخرى مازالت غير معروفة . وان كنا نشك في أن مثل هذه الاعمال ستكون بالقدر الذى يغير كثيرا الصورة العامة التى توصل اليها هذا البحث .

ولما كانت هذه الدراسة تعنى بترجمة الرواية الانجليزية وليس الرواية المكتوبة بالانجليزية مثل الرواية لأمريكية او الرواية الافريقية مثلا ، أو بالرواية المكتوبة بلغات أخرى ولكنها ترجمت عن الترجمة الانجليزية ، فقد كان من الحتم القيام بفرز المواد الداخلية في نطاق الدراسة عن غيرها . ومرة أخرى لم يكن ذلك من السهل في حالة الرواية الترفيهية او الرواية الشعبية بوجه خاص .

ومن الصعوبات الأخرى التى كان علينا مواجهتها انه بالرغم من أن البيليوغرافيات المنشورة مصنفة عادة ، وتدرج الروايات في قوائم الأعمال القصصية ، الا أن معظمها لايفرق بين الروايات ومجموعات القصص القصيرة . وفي حالة « الثبت البيليوجراف للاعمال المترجمة : ١٩٥٦ ـ ١٩٦٧ » تصنف الروايات الانجليزية والروايات الأمريكية معا . وفي « دليل المطبوعات المصرية : ١٩٤٠ ـ ١٩٥٦ » تدرج الروايات والمسرحيات المترجمة من كافة اللغات معا في نفس القائمة . وفي بعض الأحيان تدرج مسرحية أودراسة نقدية عن طريق الخطأ في قوائم الروايات المترجمة كما سنبين فيا بعد .

كذلك تدرج الأعمال المترجمة عادة حسب العناوين المترجمة والتى كثيرا ما تختلف تمام الاختلاف عن العناوين الأصلية ، كما تدرج تحت اسم المؤلف أحيانا وتحت اسم المترجم أحيانا أخرى . ففى الثبت البيليوجراف «[١٠] يدرج العنوان الانجليزى عادة في القائمة ، ولكن ليس بصفة قائمة ، وذلك تحت اسم المؤلف . أما في كل من « الثبت البيليوجراف المؤقت »[١١] و« دليل المطبوعات المصرية » فلا يذكر الا العنوان المترجم الذى يدرج أحيانا تحت اسم المؤلف وأحيانا أخرى تحت اسم المترجم وأحيانا دون كليهما . ولايشكل هذا الخلط صعوبة كبيرة في حالة الاعمال المعروفة . أما في حالة الروايات الترفيهية فلم يكن دائما من الواضح أن هذه الروايات الحقيقة لاتدخل أساسا في نطاق هذا البحث ، وان كان تمييز هذه الأعمال عن غيرها قد يفيد من الناحية الاحصائية لنتاج الترجمة في باب بالذات . ولا يمكن مثلا اغفال نسبة الروايات الجادة الى الروايات الخفيفة كمؤشر الى درجة الجدية في حركة الترجمة أو الى نوعية قراء الأعمال المترجمة وطبيعة السوق بالنسبة لها .

وتعنى هذه الدراسة بالدرجة الأولى بالترجمة التى أنجزت في مصر في الثلاثين سنة أو تزيد التى تغطيها البيليوغرافيات المنشورة وان كنا سنقدم للدراسة باشارة موجزة لما تم من ترجمات في الفترة السابقة ، كما سنشير أحيانا الى أعمال سابقة على سبيل المقارنة كلما اقتضى ذلك البحث . واختيار هذه الفترة الزمنية بالذات ليس مجرد نتيجة لتوفر المعلومات عنها ، وان كان ذلك عاملا مؤثرا بالفعل ، ولكن يرجع أساسا الى ازدياد الاهتمام بالترجمة الأدبية الجادة فيها اتساعها عما قبل ، كما يتبين لا من زيادة عدد الترجمات للروايات الجادة فحسب بل لوجود عدد من مشروعات الترجمة العامة التى اضطلعت بها اجهزة رسمية او شبه رسمية او قام بها بعض ناشرى القطاع الخاص .

وتهدف الدراسة بشقيها : الشق الأول الذى يقدم مسحا موجزا لمجال البحث والشق الثانى الذى يقدم بيليوغرافيا مبدئية ، الى رسم خريطة مبدئية لمظهر هام من مظاهر العلاقات الثقافية المتبادلة ولفت نظر الدارسين وخاصة المهتمين منهم بالدراسات المقارنة الى هذا المجال البكر من مجالات البحث . فمن الممكن ان تفيد المادة التى جمعت في هذه الدراسة في مجال دراسة احتمالات التأثير الأدبى لبعض وجوه ثقافة على ثقافة أخرى أو في مجال دراسة بعض نواحى الترجمة او الصعوبات اللغوية أو الاسلوبية المرتبطة بها .

---

(١٠) « الثبت البيليوجراف للأعمال المترجمة : ١٩٥٦ ـ ١٩٦٧ » كما سيشار اليه من الآن فصاعدا .
(١١) « الثبت البيليوجراف للاعمال المترجمة : ١٩٦٨ ـ ١٩٧٣ » كما سيشار اليه من الآن فصاعدا .

ومن المعروف أن ترجمة الأعمال الأدبية من اللغات الأوربية وخاصة الفرنسية والانجليزية الى العربية قد بدأت في الثلث الاخير من القرن التاسع عشر وأنها استمرت بدرجات متفاوتة من الغزارة والجدية الى وقتنا هذا ، وأن الدوافع لذلك كانت ثقافية او تعليمية أو تجارية . أما في مبدأ الأمر فيبدو أن تلك الدوافع كانت في أغلب الأحيان تجارية فيما يتعلق بالاعمال الروائية . فقد أسهمت الروايات الأجنبية المترجمة أو المعربة كما كانت تسمى ، أو المقتبسة في زيادة مبيعات المجلات والجرائد التي كانت تنشر بها كما أسهمت في تنشيط حركة النشر وزيادة عدد الكتب المطبوعة . فطبقا لما يقرره أحد الكتاب ، كان في مصر في سنة ١٩٢٧ عدد ٢٧٠ دارا للطباعة تصدر كتابا أو كتيبا يوميا معظمها ترجمات وخاصة ترجمات للروايات الأوربية[١٢] . وكثيرا ما علق النقاد على أن ترجمة الروايات كانت من أبرز سمات العصر ، ونمى ذلك كثيرا أولئك الذين سادتهم تلك الرغبة الجامحة لقراءة الروايات .

أما من الناحية التعليمية ـ ان جاز لنا استخدام هذا اللفظ في هذا المجال ـ فقد ترجمت بضعة روايات ذات قيمة أدبية لا من أجل قيمتها الأدبية ، بل لانها كانت مقررة في المدارس وكان الهدف هو مساعدة التلاميذ على فهم النصوص الأصلية ، بالرغم من مخالفة ذلك للاسس التربوية لتعلم لغة أجنبية . ومازال هذا النوع من الترجمة يجد سوقا رائجة كما سنرى فيما بعد .

أما من الناحية الثقافية ، فقد ترجمت بالفعل بضعة روايات لقيمتها الأدبية . ولكن الثابت أن معظم الروايات المترجمة كانت من روايات التسلية أو الترفية .

ونتيجة لعوامل ثقافية وتاريخية كانت هناك ترجمات من الفرنسية أكثر منها من الانجليزية أو أية لغة أخرى في الفترة المبكرة من حركة الترجمة ، ثم ازداد عدد الروايات الروسية في فترة لاحقة .

أما ترجمات الرواية الانجليزية فبدأت في الظهور حوالي ١٨٨٦ واستمرت بحماس متفاوت الى ما بعد الحرب العالمية الأولى حين أخذت تجدد نشاطها[١٣] . ومع ذلك فقد ظلت نسبة الروايات الجادة صغيرة الى قبيل الحرب العالمية الثانية .

١٨٨٢ ـ ١٩٢٥ :

تشير الدكتورة لطيفة الزيات الى أنه في الفترة الواقعة بين ١٨٨٢ ـ ١٩٢٥ كانت القصة الشرقية ورومانسيات الحب ورواية المغامرات اكثر أنواع الرواية رواجا ، تضارعها في ذلك الرواية التاريخية .

ومن بين الروايات الرائجة حظيت أعمال رايدر هاجارد : Rider Haggard وآرثر كونان دويل : A.C. Doyle ، وأنطوني هوب : Anthony Hope وويلكي كولنز : Wilkie Collins بأكبر قدر من الرواج ، كما حظي روبرت لويس ستيفنسون : R.L.Stevenson وهو كاتب روائي أعلى مستوى بشعبية مماثلة . ومن بين كتاب الرواية الترفيهية الأقل وزنا حظي بقدر كبير من الشعبية كتاب مثل ماري كوريللي :Marie Corelli وتشارلزجارفيس Charles Garvis وهول كين Hall Cane أما في مجال الرواية الجادة فقد كانت هناك بعض المحاولات ، فترجمت الى العربية بعض روايات والترسكوت :Walter Scott وبلور ليتون : Bulwer Lytton ودانيال ديفو : Daniel Defoe وجوناثان سويفت : Jonatan Swift وديكنز : Dickens وثاكري Thackeray ودزرائيلي : Disraeli . واذا ألقينا نظرة سريعة على عناوين بعض أمثلة هذه الترجمات وجدنا أنها في معظمها تاريخية أو اجتماعية .

(١٢) أنظر لطيفة الزيات : « الترجمة الأدبية من الانجليزية الى العربية » الدكتورة أغناس ٦٢ .
(١٣) أنظر نفس المرجع لمزيد من المعلومات عن هذه الفترة .

وكانت رواية « الطلسم » : The Talisman لوالترسكوت أول ما ترجم من الروايات الانجليزية الى العربية ونشرت عام ١٨٨٦ تحت عنوان « قلب الأسد » ، وتلتها « أيفانهو » Ivanhoe بعد ثلاث سنوات في ١٨٨٩ في شكل مختصر ونشرت في حلقات في جريدة « المقطم » تحت عنوان « الشجاعة والعفة » وظهرت رواية ليلور ليتون هي « أيام بومبى الأخيرة » The Last Days of Pompeii في نفس السنة .

ومن بين الروائع أو الكلاسيات الكبرى ظهرت « رحلات جليفر » : Gulliver,s Travels لسويفت في ١٩٠٩ . ثم ظهرت رواية تشارلزديكنز : « قصة المدينتين » : A Tale of Two Cities . التي أصبحت أحب روايات ديكنز لدى القارىء العربي[١٤] تحت عنوانه الثورة الفرنسية أو قصة المدينتين » في ١٩١٢ التي اتفق أن كانت الذكرى المئوية لولد ديكنز . وفي ١٩١٨ ظهرت رواية ثاكرى : « إزموند » Esmond في صورة مختصرة تحمل اسم وجيه افندى سعد بدون أية اشارة إلى مؤلفها أو الى انها مترجمة .

أما في ١٩٢٣ فظهرت رواية ديفو الشهيرة « روبنصون كروزو » : Rosbinson Crusoe كما ظهرت روايتان لديزرائيلي في ١٩١٠ و ١٩٢٢ هما « تانكريد » : Tancred و « فيفيان جراى » : Vivian Cray .

وهكذا نرى أنه بين هذا العدد القليل نسبيا لما ترجم من روايات انجليزية في هذه الفترة والذى لا يزيد كثيرا عن عشرين رواية لا تمثل الروايات الكبرى سوى النصف تقريبا .[١٥] وهذا يؤيد القول بأن حركة الترجمة الأدبية الجادة لم تبدأ بحق الا فيما بعد .

وبالاضافة الى ذلك فان جميع الروايات التى ترجمت بالفعل كانت ـ كما تشير الدكتورة لطيفة الزيات ـ من الروايات التى كتبت فيما قبل ١٩٦٠ . وهذا يعنى أنه لم يترجم شيء من روايات عصر فيكتوريا المتأخر . ولا من الروايات الحديثة التى تتميز بقدر أكبر من النضج الفنى والتركيب والتى تتسم بالميل الى التجديد والتجريب .

ومما يلاحظ أن ترجمات الرواية الترفيهية لم تكن أكثر عددا من الرواية الجادة فحسب ولكنها كانت تظهر في عدة طبعات ، بل وكانت تترجم الرواية الواحدة عدة مرات ، بلغت الثلاثة في نفس السنة في بعض الاحيان . وبالرغم من عدم وجود أدلة ثابتة ، فانه يكاد يكون من المؤكد أن تلك الترجمات كانت لروايات مقررة في المدارس وكانت في ذات الوقت من النوع الذى يجتذب القارىء العام أيضا . ومن أمثلة ذلك رواية أرثر كونان دويل : « اللاجئون » : The Refugees والتى نشرت تحت عنوانين مختلفين هما : « الهجرة مرة » . و « العذاب في الحب » مرة أخرى كما ظهرت رواية ستيفنسون : « جزيرة الكنز » : Treasure Island ثلاث مرات في ١٩٢١ ، ورواية البارونة أوركزى : Barness Orczy الشهيرة :

The Scarlet Pimpernel بعنوان « الزهرة الحمراء » في ١٩١٠ . و « الزنبقة الحمراء » في ١٩٢٢ .

وكانت هذه الترجمات تنشر عادة بدون اسم المؤلف او العنوان الأصلى وكثيرا ما كانت تحمل عناوين جديدة ، اما أكثر اثارة من العناوين الأصلية . كما هو الحال في « العذاب في الحب » او عناوين اكثر دلالة على مضمون الرواية كما هو الحال في « الثورة الفرنسية أو قصة المدينتين » و « قلب الأسد » بدلا من « الطلسم » وفي بعض الحالات لا يوجد ما يشير الى أن الكتاب

---

(١٤) أنظر : Nur Sherif, Charles Dickens in Arabic, Op. Cit., P. 3.

(١٥) انظر قائمة كاملة في الملحق الملحق فيما بعد ، ص ٣٣ ـ ٣٦ .

مترجم . وفي حالات أخرى ينسب ملخص الرواية للمترجم كما هو الحال في « ملخص سيرة ازيونه » . وكثيرا ما يتضح أن ما قدم على أنه ترجمة عن الانجليزية ليس سوى الترجمة عن الترجمة الانجليزية لعمل كتب بلغة أخرى .

ومعظم تلك الأعمال التى كانت تسمى ترجمات لم تكن في الواقع سوى ملخصات مشوهة للأعمال الأصلية ، أنجزت بسرعة وألقى بها الى المطابع ونسيت تماما فيما بعد بحيث يصعب العثور على نسخ منها الآن ، حتى في المكتبات العامة في كثير من الأحيان .

كما كتبت بلغة هى خليط مضطرب من اللغة العامية والفصحى غير السليمة ، يثقلها السجع والتكرار ولاتصلح لكتابة الرواية التى تكتب في الأصل بنوع سهل مباشر ومرن من النثر .

أما عندما يضطلع بالترجمة بعض الكتاب أو الأدباء ، كما هو الحال في ترجمة محمد السباعي « لقصة المدينتين » فان المترجم يصطنع أسلوبا متأنقا ، ويميل الى استخدام الكلمات الصعبة وغير المألوفة ، مما يزيد الأمور سوءا .[16]

أما الترجمات المعدة للتلاميذ ، فلم تكتف بذكر العنوان الأصلي واسم المؤلف فحسب بل التزمت بدرجة أكبر من الدقة على الأقل فيما يتعلق بالمعنى . فكان معظمها ترجمات حرفية تهدف الى الاحتفاظ بالمعنى دون اهتمام بالاعتبارات الأدبية . أما فيما عدا ذلك فكانت « الترجمة الحرة » او « الترجمة بتصرف » هى القاعدة . ولكن بمرور الوقت تحسنت نوعية هذه الترجمات ، وكان هناك قدر من المحاولة للاحتفاظ بالبناء السردى العام سليما بدرجة أو بأخرى . من الملاحظ أيضا أن الرواية الجيدة كثيرا ما كانت تفرض على المترجم نوعا من الالتزام والانضباط بينما تشجع الرواية الأقل جودة على هذا النوع من العبث الذى يتعرض له النص الاصلي .

فاذا ألقينا نظرة سريعة على القائمة المرفقة زمنيا للروايات المترجمة في الفترة ما بين ١٨٨٢ ـ ١٩٢٥[17] ، فسنجد أن معظم الروايات الجيدة قد ظهرت في الجزء المتأخر من هذه الفترة . وبالرغم من أن ذلك قد يؤخذ على أنه علامة على ازدياد الاهتمام بالترجمة الجادة ، الا أنه يبدو أن ذلك الاهتمام لم يدم طويلا ولم يزدد بالفعل فيما تلا ذلك من سنوات ، كما يؤكد النقاد .

يقول الدكتور عبد المحسن بدر في دراسته : « تطور الرواية المصرية الحديثة » أن في سنوات ما بين الحربين : ١٩١٩ ـ ١٩٣٩ كانت ترجمات الروايات الواقعية الجادة قليلة نادرة . فقد سادت الرومانسيات وروايات الترفية . وكانت القلة من الروايات الواقعية التى ترجمت في معظمها اما من أصول فرنسية أو روسية[18] .

ويشير الاستاذ يحيى حقي في كتابه الرائد عن القصة المصرية ، الى أن الأدب الفرنسي كان أكثر قربا للقارىء المصرى بقوله :

(فبالرغم من أن بعض روائع الأدب الانجليزى كانت قد ترجمت الى العربية ، الا أن الأدب الفرنسي كان منبع القصة عندنا ، فالمزاج المصرى ... كان لايحس بالغربة اذا اتصل بفرنسا كما يحس بها اذا اتصل بانجلترا .[19]

---

(١٦) انظر نور شريف : « ديكنز في اللغة العربية » المذكور من قبل ص ٦ .

(١٧) انظر القائمة الكاملة فيما بعد ، ص ٣٥ ـ ٣٦ .

(١٨) انظر عبد المحسن طه بدر : « تطور الرواية المصرية الحديثة » ، دار المعارف ، القاهرة ط ٢ ص ٢٣ ـ ٢٤ .

(١٩) يحيى حقي : « فجر القصة المصرية » ، ط ٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٢٣ .

١٩٤٠ ـ ١٩٧٣

وإذا كانت العشرينات والثلاثينات من هذا القرن لم تحقق تقدما كبيرا في ترجمة الرواية الجادة ، فان الحقبات الثلاث اللاحقة شهدت نشاطا لم يسبق له مثيل في هذا الميدان . فبالرغم من آثار الحرب ، وعدم الاستقرار السياسي والمطالبة بالاستقلال ، فان قدرا لا بأس به من ترجمة القصص قد أنجز في سنوات ١٩٤٠ ـ ١٩٥٥ .

لقد ظل عدد الترجمات للروايات الفرنسية يزيد عن عدد الترجمات من الانجليزية ولكن من المؤكد أن هذه الأخيرة قد زادت عما قبل .

فاذا أحصينا الأعمال المدرجة في « دليل المطبوعات المصرية ١٩٤٠ ـ ١٩٥٦ » وجدنا ١٣٣٣ عملا مترجما معظمها من القصص والمسرحيات ، وتشكل الغالبية الكبرى روايات نشرت في السلاسل الشعبية مثل « روايات الجيب » ، « روايات الهلال » ، « روايات رمسيس » ، « روايات جديدة » ، وتشكل الروايات الانجليزية نسبة لا بأس بها من هذه الروايات .

ومن بين الروايات الترفيهية مازالت أعمال رايدار هاجارد ، وآرثر كونان دويل ، وويلكي كولينز ، وماري كوريللي ، والبارونة أوركزي ، وهول كين توالى الظهور . ومن بين الاسماء الجديدة أرنولد بنيت Arnold Bennett ، ج . م . باري J.m.Barrie ، سومرست موم : Somerset Maugham ، وأجاثا كريستي : Agatha Christie .

أما من بين كتاب الرواية الجادة ، فالى جانب سكوت وديكنز وستيفنسون ، تظهر أعمال للمرة الأولى لعدد آخر من الروائيين : جين أوستن : Jane Austen ، واميلي برونتي : Emily Bronte وتوماس هاردي : Thomas Hardy وهـ . ج . ولز H .G. Wells ، واوسكار وايلد : Oscar Wilde و د . هـ . لورنس D. H . Lawrence وألدس هكسل Aidous Huxley وجورج اورويل : George Orwell وجراهام جرين : Graham Green .

ومن الجدير بالملاحظة أننا نجد هنا للمرة الأولى نماذج مترجمة لا للرواية الحديثة فقط بل والرواية المعاصرة أيضا . ومن المثير للانتباه بشكل خاص أيضا أن اثنتين من روائع أعمال د . هـ . لورنس الروائية وهما « العذراء والغجري » : The Gipsy and The Virgin « وعشيق ليدي تشترلي » : Lady Chatterly,s Lover قد ظلتا موضع جدل شديد في انجلترا ذاتها حتى ١٩٦٠ ـ وذلك في سنتين متتاليتين : ١٩٤٧ ، ١٩٤٨ .

ومن الأعمال التي تثير الاهتمام أيضا روايتان يوتوبيتان (تقدمان صورة لليوتوبيا او العالم المثالي أو اللامثالي من وجهة نظر أخرى) ، وكانتا قد أثارتا كثيرا من الاهتمام عندما ما نشرتا في انجلترا في ١٩٣٢ ـ ١٩٤٩ . وهما « العالم الجديد الطريف » : Brave New World لالدس هكسل ، و« العالم سنة ١٩٨٤ » : 1984 لجورج أورويل .

وبوجه عام تشير قوائم الترجمات الى أن معظم الروايات المترجمة حتى منتصف الأربعينات من النوع الترفيهي الخفيف . أما في السنوات المتأخرة من الأربعينات فتأخذ الروايات الأكثر جدية في الظهور ، وإن كان الكثير منها مازال ينشر في السلاسل الشعبية . أما القلة التي نشرت في مشاريع الترجمة الجادة فتمثل تقدما ملحوظا من حيث الكم والكيف معا .

ومن بين هيئات النشر التي اهتمت بالترجمة في هذه الفترة تبرز هيئتان هما هيئة التأليف والترجمة والنشر ، ودار الكاتب العربي . أما الهيئة الأولى وهي هيئة خاصة فبدأت عملها على نطاق ضيق في بداية القرن ولكنها سرعان ما اجتذبت معظم كبار رجال الثقافة والأدب في مصر في ذلك الوقت ، ثم بدأت مشروعها لترجمة عيون الأدب الغربي ، كان من بينها عدد قليل من الروايات الانجليزية ، منها « الرجل الخفي » : The Invisible Man للروائي المعروف للقارىء العربي : هـ . ج . ولز ، وصدرت عام ١٩٤٧ ، ومن قبلها « الطلسم » لوالتر سكوت .

أما الهيئة الثانية وهي دار الكاتب العربي فاصدرت فيما بين ١٩٤٦ ـ ١٩٤٧ ـ عددا من الأعمال المترجمة . ولكن مرة أخرى لم يكن من بينها سوى عدد قليل من الروايات الانجليزية مثل « دوريان جراي » : Dorian Gray « وشبح كانترفيل » : The Ghost of Canterville لأوسكار وايلد : Oscar Wilde وترجمها الدكتور لويس عوض في ١٩٤٦ . « والعالم الجديد الطريف » المشار اليها اعلاه وترجمها الأستاذ محمود محمود في ١٩٤٧ « وطعام الآلهة » Food of the Gods وترجمها محمد بدران في نفس العام . ونجد هنا ربما للمرة الاولى نماذج لترجمات كاملة جادة ، تتسم بدرجة عالية من الدقة والسلاسة في آن واحد .

كما شهدت هذه الفترة بدايات مشروعين آخرين . أتيا أكلهما في السنوات اللاحقة هما مشروع الترجمة ومشروع الألف كتاب ، وقامت بهما وزارة التعليم العالم . كذلك بدأ كل من مطبوعات « كتابي » « وروايات الهلال » في الصدور في السنوات الأولى من الخمسينات .

نشطت حركة الترجمة في الخمسينات والستينات ، وكان هناك عدد أكبر من مشروعات الترجمة المنظمة ، اما رسمية أو شبه رسمية . فقد كانت دور النشر الحكومية او شبه الحكومية من أكثر الهيئات اهتماما بالترجمة الجادة . ولقد قامت الهيئة المصرية العامة للكتاب (دار الكاتب العربي والهيئة العامة للتأليف والترجمة والنشر من قبل) بدور كبير في هذا المجال كما أسهمت كل من دار المعارف ودار الهلال ـ كل في ميدانها . فبينا كانت دار المعارف تهدف الى مخاطبة القارىء المثقف مما انعكس على الروايات التي اختارتها للترجمة ، عملت دار الهلال على الوصول الى جمهور أعرض عن طريق سلسلة « روايات الهلال » التي جمعت بين رواية التسلية والرواية الجادة سنوات طويلة .

ومن الهيئات التي أسهمت في حركة الترجمة وزارة التعليم العالي ، والمجلس الأعلى للفنون والآداب ، وجامعة الدول العربية ، ومؤسسة فرانكلين . أما الجامعة العربية فركزت جهودها على ترجمة أعمال شكسبير ، وأصدر المجلس الأعلى للفنون والآداب عدة مجلدات من الأعمال الكاملة لبعض الروائيين مثل ديستويفسكي ، بينما نشطت مؤسسة فرانكلين بترجمة الأعمال الأدبية الأمريكية في معظم الاحوال . أما اكثر المشروعات طموحا فقد اضطلعت بها وزارة التعليم العالي وهما مشروع الترجمة ومشروع الألف كتاب وبدأ هذان المشروعان في وقت واحد تقريبا في منتصف الخمسينات أما مشروع الألف كتاب فاستمر فترة أطول وقدم انتاجا أكبر . وقد بدأ في ١٩٥٥ بهدف نشر كتب جديدة من ناحية وترجمة الكتب الهامة في جميع فروع المعرفة في حدود ألف كتاب من ناحية أخرى . وقد أنجز بالفعل ٩٠٪ من مجموع هذا العدد حتى ١٩٦٧ . ومن حسن الحظ أن سجلات المشروعين موجودة وأمكن الاطلاع عليها . ولعله من المفيد ان نقدم مسحا سريعا لاسهامها في ترجمة الرواية الانجليزية .

شملت القائمة المصنفة الأولى لمشروع الألف كتاب لعام ١٩٥٥ عددا من الأعمال المترجمة بلغ ١٥٣ . أدرج ٢٠ منها تحت باب الأدب . وشملت النقد والمسرح والقصة القصيرة والرواية والحكاية الخرافية وكان ضمن الأعمال القصصية خمس روايات انجليزية . ترجمت أربع منها بالفعل فيما بعد وهي :

« ١٩٨٤ » لجورج أورويل وظهرت في ١٩٥٦ .

« القوة والمجد » لجراهام جرين وظهرت في ١٩٥٦ ايضا .

« رحلة الى الهند » للروائي ا . م . فورستر وظهرت في ١٩٥٧ .

« أول من وصل الى القمر » . للكاتب هـ . ج . ولز . ١٩٥٩ .

أما الرواية الخامسة وهي « الى المنار » لفرجينيا وولف : Virginia Woolf فيبدو أنها لم تترجم حتى انهاء المشروع وان كانت قد ترجمت فيما بعد ضمن سلسلة « روايات الهلال » .

أما قائمة ١٩٥٥ ـ ١٩٦٣ لكل من مشروع الترجمة ومشروع الألف كتاب فقد بلغ مجموع موادها ٦٩٠ مادة ، كان بعضها طبعات ثانية لأعمال سبق أن ترجمت من قبل . ويشمل الجزء الخاص بالادب لمشروع الألف كتاب ١٤٣ ترجمة من مجموع ١٧٠ عملا .

أما مشروع الترجمة فيشمل ٢٢ عملا فقط . وهكذا بلغ عدد الاعمال المترجمة في المشروعين معا : ٢٢+١٣٤=١٥٦ عملا .

ولم يكن من بين هذا العدد سوى ١٨ عملا قصصيا انجليزيا ، منها :

١٣ رواية و ٥ مجموعات من القصص القصيرة .

وفيما بين ١٩٦٤ ـ ١٩٦٧ ترجمت ١١ رواية انجليزية أخرى . وهكذا يبلغ مجموع الروايات الانجليزية المترجمة : ١٣ + ١١ = ٢٤ رواية جادة الى جانب عدد من الروايات الخفيفة او الترفيهية من مجموع الاعمال المترجمة والبالغ عددها ٨٩٥ عملا . أما الروايات الانجليزية التي اختيرت للترجمة فتمثل جميع مراحل الرواية الانجليزية بدءا من رواية القرن الثامن عشر حتى الرواية المعاصرة .[٢٠]

أما الروائيون الذين تظهر اسماؤهم في قوائم الترجمة هنا لأول مرة فهم جوزيف كونراد Jeseph Conrad و ا . م . فورستر : E.M.forster وأوليفر جولد سميث Oliver Goldsmith ولورنس ستيرن : Laurenee Sterme . ومن اللافت للنظر أن نرى أن بعض الروائيين الذين كانت بعض أعمالهم قد ترجمت من قبل تترجم لهم الآن اكثر من رواية فيصدر لسمرسيت موم مثلا روايتان ، ولكل من تشارلز ديكنز وتوماس هاردي ثلاث روايات ، ويلاحظ نفس الاتجاه بالنسبة للاسماء الجديدة

(٢٠) بالاضافة إلى الروايات الاربع المذكورة أعلاه . يشمل هذا العدد الروايات الآتية مرتبة ترتيبا زمنيا تبعا لتاريخ نشر الترجمة وسنكتفي هنا بذكر العنوان باللغة العربية . ويمكن الرجوع للعنوان الانجليزي في الببليوغرافيا الكاملة أدناه :

أملي برونتي : « مرتفعات وذرنج » ، ١٩٥٨ ، طبعة ثانية : جزءان ، ١٩٦٠ ـ ١٩٦١ .
جوزيف كونراد : « الشباب وقلب الظلام » ، ١٩٥٩ .
تشارلز ديكنز : « ديفيد كوبر فيلد » ، ١٩٥٩ .
توماس هاردي : « عودة ابن البلدة » ، ١٩٦١ .
سومر سيت موم : « أغلال الحب » ، ١٩٦٢ .
جوناثان سويفت : « رحلات جلفر » ، ١٩٦١ .
اوليفر جولد سميث : « قس ويكفيلد » ، ١٩٦١ .
توماس هاردي : « عمدة كاستربريدج » ، ١٩٦٢ .
ر . ل . ستيفنسون : « المختطف » ، ١٩٦٤ .
ركس وارنر : « قيصر الصغير » ، ١٩٦٤ .
تشارلز ديكنز : « أوقات عصيبة » ١٩٦٤ .
جوزيف كونراد : « لورد جيم » ، جزءان ، ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥ .
ا . م . فورستر : « أطول رحلة » ، ١٩٦٥ .
والترسكوت : « أيفانهو » ، ١٩٦٥ .
لورنس ستيرن : « رحلة عاطفية » ، ١٩٦٥ .
ر . ل . ستيفنسون : « دكتور جيكل ومستر هايد » ، ١٩٦٥ ـ ١٩٦٦ .

إذ صدرت ثلاث روايات مترجمة لكل من كونراد وفورستر . ومن الواضح أنه في مثل هذه المشروعات المنظمة هناك محاولة لتقديم الروائيين وخاصة الكبار منهم عن طريق ترجمة أكثر من عمل واحد .

أما اسهام الهيئة المصرية العامة للكتاب لحركة الترجمة فيمكن رصده بشكل عام بالقاء نظرة على قوائم النشر الخاصة بها للحقبات موضوع الدراسة . فالقائمة المبوبة للسنوات ١٩٥٨ ـ ١٩٦٨ مثلا تحوي ٥٤٠ عملا قصصيا مترجما ، مدرجة تحت السلاسل الآتية للأعمال المترجمة :

- « روايات عالمية »
- « كتب ثقافية »
- « من الشرق والغرب »
- « من الأدب العالمي »
- « سلسلة الأدب الافريقي »
- « الكتاب الفضي »
- « جوائز عالمية »

وبفحص المجموع الكلي للأعمال المنشورة في السلاسل المختلفة ، اتضح أن ٤٩٠ عملا صدرت في سلسلة « روايات عالمية » التي يبدو أنها كانت أكثرها رواجا . أما العدد الباقي فصدر موزعا بالتساوي تقريبا بين السلاسل الأخرى .

أما الأعمال التي ترجمت في سلسلة « روايات عالمية » فهي في الغالب روايات خفيفة أو ترفيهية ، مع عدد قليل من الكلاسيات أو عيون الأدب الروائي ، وقد انحصرت الطول العادي للسلسلة وهو ١٥٠ ـ ٢٥٠ صفحة تقريبا . وقد كشف فحص هذه الاعمال أن بعضها في الأصل مسرحيات مثل « روميو وجوليت » لشيكسبير أو « المليونيرة » لبرنارد شو .

وتشكل الترجمات من الفرنسية والانجليزية غالبية هذه الأعمال ، مع عدد قليل من الروسية وعدد أقل من الايطالية والاسبانية ، واليونانية والصينية والفارسية وغيرها . . .

ويبلغ عدد الروايات التي تعد عادة من الكلاسيات والتي ترجمت من جميع اللغات حوالي ٥٠ رواية ، منها ١٦ رواية انجليزية ، تتفاوت بين أعمال خفيفة مثل « فرانكنشتين » Frankenstein (١٩٥٩) لماري شيلي Mary Shelley ، و « الافق المفقود » Lost Horizon (١٩٦٣) لجيمس هيلتون James Hilton وأعمال جادة مثل رواية جورج إليوت (Geoge Eliot) : The Mill on the Floss التي ترجمت تحت عنوان « ماجي والفيضان أو طاحونة نهر الفلس »

(١٩٦٧) ، و « تيس » ، لتوماس هاردي تحت عنوان « إمرأة فاضلة » وهو تحوير للعنوان الأصلي الثانوي ، A Pure Woman ورواية وليم جولدنج ، William Golding التي حققت شهرة كبيرة في الفترة المعاصرة ، Lord of the Flies ونشرت تحت عنوان « بذور الشر » ، ونشرتا في ١٩٦٧ [٢١].

أما الكلاسيات التي نشرت في السلاسل الأخرى فيبلغ مجموعها ٥٩ عملا من بينها ٤ فقط من الروايات الانجليزية [٢٢]. وهكذا نجد أنه من بين حوالي ١٠٠ رواية مترجمة صدرت في السلاسل المختلفة ، هناك ٢٠ رواية انجليزية ، نشر معظمها في السلسلة الشعبية « روايات عالمية » . ولعله من الجدير بالذكر أن هذه الأرقام قد استخلصناها من قوائم النشر ولا يستبعد أن تكون هناك بعض الأعمال التي لم يتم حصرها إما لأنها لم تدرج في القوائم المنشورة وإما لأنها أدرجت في غير مكانها الصحيح في القوائم المبوبة ولم يتسن لنا اكتشافها . ولكننا نشك في أنه سيكون من هذه الحالات عدد يذكر ، خاصة وقد تمكنا من تدارك بعض وجوه الحذف في بعض تلك القوائم الببليوغرافية . فقد لاحظنا مثلا أن بعض الأعمال التي سقطت من القوائم المبكرة قد اضيفت الى الثبت الببليوجرافي » . وبمضاهاة القوائم المتاحة أمكننا اضافة بضعة مواد الى القائمة التي نقدمها هنا .

ومن سلاسل الترجمة الأخرى الجديرة بالذكر هنا مطبوعات « كتابي » ، وروايات الهلال « أما كتابي التي ظل يصدرها حلمي مراد طوال السنوات ١٩٥٣ ـ ١٩٦٩ فقدمت ٧٢ عملا تتكون من ٥٤ ترجمة لأعمال من الأدب العالمي ، معظمها روايات صدر بعضها في أكثر من مجلد واحد ، ومن بين هذا العدد توجد ست روايات انجليزية [٢٣].

(٢١) أما الروايات الاخرى التي نشرت في هذه السلسلة فهي :
« رايدر هاجارد » : « عائشة » ، ١٩٥٩ .
« أوسكار وايلد » : « الخطايا السبع » ، ١٩٥٩ .
« سومرسيت موم » : « القمر وست بنسات » ، ١٩٦٠ ، « خبز وخمر » ، ١٩٦٨ .
جراهام جرين : « قلوب خائنة » ، و « الأمريكي الهادىء » ١٩٦٦ ، « والرعب » ، ١٩٦٧ .
« الدس هكسلي » : « هارب من الموت » ، ١٩٦٥ .
« أرنولد بنيت » : « مدينة الملاهي » ، ١٩٦٦ .
« س . ب . سنو » : « جريمة البحث » ، ١٩٦٦ .
تشارلز ديكنز : « أنشودة الميلاد » ، ١٩٦٧ ، ١٩٦٩ .

(٢٢) هذه الروايات هي :
أ . ك . دويل : « الكنز المفقود » ، ١٩٥٩ .
تشارلز ديكنز : « دومبي ووالده » ، ١٩٦٠ .
أنطوني هوب : « سجين زندا » ، ١٩٦٠ .
صمويل بتلر : « طريق البشر » ، ١٩٦١ .

(٢٣) الروايات المترجمة التي نشرت في سلسلة « كتابي » هي :
تشارلز ديكنز : « قصة مدينتين » ، ١٩٥٣ .
ويلكي كولينز : « ذات الثوب الابيض » ، ١٩٥٤ .
« سومرسيت موم » : « الخاطئة » ، ١٩٥٤ .
تشارلوت برونتي : « جين أير » ، ٣ أجزاء ، ١٩٥٦ .
إميل برونتي : « مرتفعات وذرنج » ، ٣ أجزاء ، ١٩٥٩ .
أ . ج . كرونين : « القلعة » ٣ أجزاء ، ١٩٥٩ .

أما « روايات الهلال » التي تصدر عن دار الهلال فقدمت ، الى جانب بعض القصص الترفيهي ، عددا من الكلاسيات الانجليزية . فمن بين ١٧١ عملا ترجمت في الفترة ١٩٥٣ ـ ١٩٦٤ ، كان هناك ٥٢ عملا من القصص الانجليزي ، يبلغ عدد الروايات الترفيهية منها حوالي ٤٠ رواية ، بينما يبلغ عدد الروايات الجادة الكبرى بما في ذلك الروايات الترفيهية الحديثة ١٢ رواية ، ويتضمن هذا العدد أربع روايات لديكنز ومثلها لجراهام جرين ورواية واحدة لكل من والترسكوت ، تشارلوت برونتي وإملي برونتي و هـ . ج . ولز . (٢٤)

ومن بين الروايات الخفيفة او الترفيهية حظيت أعمال أجاثا كريستي بأكبر عدد من الترجمات ، اذ صدر لها ٢٤ رواية مترجمة ، يليها مباشرة سومرسيت موم ، وترجمت له ١٢ رواية ، وآ . ك . دويل : ٦ روايات ، وكولينز وهاجارد وهيلتون : روايتان لكل منهم ، وأرنولد بنت : رواية واحدة .

وذلك الى جانب عدد من الروايات الشعبية . وفي السنوات ١٩٦٥ ـ ١٩٧٠ قل عدد الروايات المترجمة التي تصدر عن هذه السلسلة ، واقتصرت تماما على أعمال أجاثا كريستي . ولكن في ١٩٧٠ صدرت ترجمة كاملة جيدة في ثلاثة أجزاء لرائعة د . هـ . لورنس : « أبناء وعشاق » Sons and Lovers ، ثم رواية لفرجينيا وولف : Virginia Woolf تعد افضل اعمالها وهي : « إلى المنار » Te the Lighthouse ، وان كانت الترجمة لم تف هذه الرواية الصعبة حقها .

فاذا ألقينا نظرة سريعة على قوائم هذه السلاسل الثلاث :

« روايات عالمية » ، و« كتابي » ، « روايات الهلال » وجدنا أن ، أسماء بعينها ، مثل ديكنز والأختين تشارلوت وإملي برنتي وجراهام جرين وسومرسيت موم تتكرر في أكثر من واحدة ، كما يظهر بعضها أيضا في قوائم مشروعات الترجمة الكبرى . وهكذا يمكن القول بأن هؤلاء الروائيين قد لقوا استقبالا حسنا من جانب القارىء العربي أو القارىء المصري على وجه التحديد .

ومع ذلك فتكرار ظهور رواية بالذات في قوائم الأعمال المترجمة قد يوحي بأنها كانت الكتب المقررة في المدارس ، وكثيرا ما تثبت صحة ذلك بالفعل ، كما هو الحال في ترجمة « قصة مدينتين » أو « ذات الثياب البيض » . إلا أنه في بعض الحالات يبدو

(٢٤) الروايات المترجمة التي نشرت في « روايات الهلال » :
ويلكي كولينز : « ذات الرداء الأبيض » ، ١٩٥٢ ، « مونستون » ، ١٩٥٥ .
تشارلز ديكنز : « مغامرات مستر بيكويك » ، و « أوليفر تويست » ، ١٩٥٣ .
« ديفيد كوبر فيلد » ، ١٩٥٤ .
« قصة المدينتين » ، جزءان ، ١٩٦٤ .
سومرسيت موم : « كاتالينا » ، ١٩٥٣ .
جيمس هيلتون : « الأفق المفقود » ، ١٩٥٥ ، « العذراء وثلاثة رجال » ، ١٩٦٠ .
إملي برونتي : « مرتفعات وذرينج » ، ١٩٥٥ .
جراهام جرين : « نهاية غرام » ، و « الرجل الثالث » ١٩٥٢ .
« جريمة على الشاطىء » ، ١٩٥٨ .
« الشبح السري » ١٩٥٩ .
هـ . ج ولز : « مغامرة فوق القمر » ، ١٩٥٨ .
والترسكوت : « أيفانهو أو الفارس الاسود » ١٩٥٩ .
رايدر هاجارد : « مدينة الذهب » ١٩٥٩ ، « الجوهرة الدامية » ، ١٩٦٠ .
تشارلوت برونتي : « جين اير » ، ١٩٦٣ .
أ . الروايات المترجمة لأرثر كونان دويل وسومرسيت موم وأجاثا كريستي فيمكن الرجوع إليها في حالة الأول والثاني في الببليوغرافيا الكاملة لدى ذكر جميعها ، أما في حالة ماجاثا كريستي فيرجع الى الببليوغرافيات المنشورة .

أن هناك اهتماما حقيقيا ببعض الكتاب كما هو الحال مع ديكنز والاخوات برونتي ، وأيضا جراهام جرين وسومر سيت موم ، اللذين لم يكونا ـ فيما نعلم ـ من الكتاب الذين قررت أعمالهم في المدارس .

ومما لا شك فيه أن القصة الجيدة التي يتخللها شيء من الاثارة والعاطفة ، وهو ما نجده لدى هؤلاء الكتاب بدرجات متفاوتة تؤدي الى قدر من النجاح الجماهيري . أما النجاح الحقيقي الدائم فيتطلب إلى جانب القصة المثيرة سمات أخرى أهم مثل الفهم العميق والصادق للحياة الانسانية والقدرة على رسمها بصورة فنية مقنعة ، وهو ما يتوفر لدى ديكنز واميل برونتي وغيرهما من كبار الروائيين . فمن دلائل إستمرار شهرة كاتب ما وثباتها للزمن ان أعماله تقرأ لا في لغتها الأصلية فحسب ، بل وتترجم الى اللغات الأخرى ، لمزاياها الأصلية ، وليس لأسباب تجارية او تعليمية .

وتؤكد المعلومات الاحصائية التي استخلصت من البيليوغرافتين المنشورتين للسنوات ١٩٥٦ ـ ١٩٦٧ ، ١٩٦٨ ـ ١٩٧٣ استمرار رواج القصص الخفيف ، كما تدل أيضا على تزايد الاهتمام لترجمة الرواية الجادة وخاصة في الحقبتين الأوليين من هذه الفترة .

وطبقا للمعلومات الواردة في « الثبت البيليوجرافي » يبلغ مجموع ترجمات الأعمال القصصية الانجليزية والفرنسية ، والتي تمت ترجمتها في الفترة ١٩٥٦ ـ ١٩٦٧ ، وتشمل الروايات ، والقصص القصيرة ٦٧٩ عملا ، منها حوالي ١٦٥ رواية ، فيما بين الرواية الترفيهية والرواية الجادة . ويشمل هذا العدد معظم الأعمال التي ذكرت من قبل في قائمة الهيئة العامة للكتاب بالاضافة الى ترجمات دار الهلال ودار المعارف وكتابي وغيرها من هيئات إلى جانب بعض المواد التي تنتمي أصلا الى تصنيفات أخرى مثل المسرح والنقد مثلا [٢٥] .

ويلاحظ أنه في باب الرواية الرائجة ما زالت أعمال أجاثا كريستي المترجمة الى العربية تتفوق عددا عن غيرها ، اذ تضم القائمة ٢٤ رواية لها ، تصبح ٢٨ اذا أضفنا ٤ روايات صدرت في سلسلة « روايات الهلال » ولم تدرج في البيليوغرافيا المذكورة . يليها سومر سيت موم وله ٢٠ رواية بالاضافة الى روايتين نشرتا في « كتابي » ثم يأتي دويل وهاجارد ولكل منهما ٩ روايات ، ثم ماري كوريللي وجيمس هيلتون ولكل منهما ٧ روايات .

ومن الجدير بالذكر أن هذه الارقام قد لا تمثل دائما الأرقام الحقيقية لما ترجم من روايات ، فقد كشف الفحص الدقيق لبعض العناوين في محاولة لارجاعها الى أصولها أن بعض الترجمات القائمة قد أعيد اصدارها تحت عناوين جديدة كما هو الحال في بعض أعمال سومر سيت موم ، كما ان البعض الذي لم يتم توزيعه كان يعاد طرحه تحت غلاف جديد فقط .

وفي السنوات ١٩٦٧ ـ ١٩٧٣ يبدو أن حجم ترجمة القصص الرائج قد ازداد بشكل واضح بحيث أصبح التركيز على الرواية الخفيفة ، وظهرت سلاسل جديدة لمثل هذه الرواية مثل « روايات عاطفية » ، وبعثت سلاسل أخرى مثل « روايات الجيب » وبدلا من الكلاسيات المحببة الى القاريء والتي كانت تشكل نسبة كبيرة من القصص المترجم في السنوات السابقة أصبح الآن القصصي المثير هو النوع المفضل . ويشكل القصص الذي أصبح موضوعا لمسلسلات تليفزيونية مثل « بيري ميسون » ، Perry Mason أو « الهارب » ، The Fugitive أو القديس » ، The Saint سمة لافتة في بيليوغرافيا هذه السنوات . كذلك تظهر أجاثا كريستي بشكل أكثر وضوحا عن ذي قبل ، اذ يصدر لها ٥٨ عنوانا في حوالي ٥ سنوات فمن

(٢٥) من امثلة ذلك J. Galsworthy , Strife,
« الثبت البيليوغرافي » السابق ذكره ، ص ٦٦٢ . R. Williams , Foom Ibsen to Eliot
نفس المرجع ص ٥٧٥ .

الواضح أن ترجمة المجلدات اللامعة للقصص الترفيهي ليست أسهل بكثير في ترجمتها ، ولكنها أيضا أكثر ادرارا للربح للناشر من القصصي الجاد الصعب .

من ملامح هذه السنوات أيضا اعادة اصدار رواية مثيرة هي « عرس في مأتم أو قلعة أوترانتو » The Castle of Otranto ربما تمشيا مع تيار تقديم القصص المثير . ومنها اصدار ترجمة ثانية لرواية « ابناء وعشاق » Sons and Lovers للروائي الحديث الجاد د . هـ . لورنس ربما لما كان يتوقعه لها الناشر أيضا من رواج .

ومهما يكن الأمر فقد كان ظهورها دليلا على استمرار الاهتمام بترجمة بعض عيون الأدب الروائي الانجليزي الى العربية .

فاذا حاولنا الآن وبعد هذا المسح السريع تحليل المادة المستخلصة من قوائم الأعمال المترجمة والمنشورة في الفترة ١٩٥٦ ـ ١٩٧٣ ككل أمكن ملاحظة عدة نقاط هامة . أما فيما يختص بالرواية الجادة فيبدو أن معظم كبار الروائيين الانجليز ممثلين بدرجات متفاوتة في قائمة ١٩٥٦ ـ ١٩٦٧ . وإن غابت بعض الأسماء المعروفة والجديرة بالترجمة .

فمن كبار رواد الرواية في القرن الثامن عشر غاب ثلاثة هم :

هنري فيلدنج : Henry Fielding ، وصمويل ريتشاردسون : Samuel Richardson ، وتوبياس سموليت : Tobias Smellet . ويبدو هذا مفهوما في حالة ريتشاردسون نظرا لطول رواياته المفرط والذي لا يشجع المترجم على الاقدام على عملية الترجمة ، بالاضافة الى الاسلوب السردي الذي يستخدمه الروائي والذي يعتمد على تبادل الرسائل بين الشخصيات وما يرتبط به من اطالة وتكرار في كثير من أجزاء الرواية . أما وجود ترجمة لاحدى روايات رابع هؤلاء الرواد وهو لورنس ستيرن وهي « رحلة عاطفية » :

A Semtimental Jonrney through France and Italy

فانجاز جدير بالتنويه ، خاصة اذا علمنا انه من بين أعمال دانيال ديفو الأكثر سهولة لم تترجم سوى رواية « روبنصون كروزو » .

ومن بين كبار روائيي القرن التاسع عشر لم يقرب المترجمون أعمال ثاكري ـ فيما عدا « مختصر سيرة إزموند » في بداية حركة الترجمة ـ ولا أنتوني ترولوب : Anthony Trollope او جورج ميريدث George Meredith مثلا . وفي مقابل ذلك ترجم عدد من الروائيين الذين كتبوا في أواخر عهد فيكتوريا وبداية القرن العشرين مثل أرنولد بنيت وجون جالزورذي وهـ . ج . ولز ممن استمروا في اجتذاب المترجمين والقراء فترة من الزمن . كما كان توماس هاردي، وهو روائي انجليزي كبير ، من الروائيين المحببين للقارىء العربي ، ربما نتيجة لما يغلب على أعماله من التشاؤم والقتامة التي تستميل القارىء العربي . هذا بينما ظل ما ترجم من الرواية الحديثة قليلا نسبيا . ويرجح أن السبب في ذلك صعوبة هذا النوع من الرواية الذي يميل الى التجريب والتجديد فنيا وأسلوبيا .

ومما يذكر لحركة الترجمة إلى العربية أن كان هناك اكثر من ترجمة لبعض عيون الرواية الانجليزية اذ ترجمت « الكبرياء والهوى » Pride and Prejudice لجين اوستين و « ديفيد كوبرفيلد » : David Copperfield لتشارلز ديكنز . خاصة اذا علمنا ان تلك الترجمات لم يكن المقصود بها طلبة المدارس . ومن الأمثلة المؤكدة لذلك ترجمات ثلاث لرواية « راسلاس » : Rasselas لصمويل جونسون : Samuel Johnson التي ترجمت للمرة الثالثة في ١٩٧١ على يد د . لويس عوض ، وكان قد

ترجمها من قبل د . مجدي وهبة أحد قلائل الدارسين المتخصصين في كتابات جونسون في الشرق الاوسط بالاشتراك مع كامل المهندس ، احد المتخصصين في اللغة العربية . [٣٦]

وكما هو الحال في الفترة السابقة كانت هناك عدة ترجمات للكتاب المقرر ، ولكن قلما كانت الترجمة في هذه الحالة للنص الأصلي للرواية . فقد كانت الكتب المقررة نسخا معدة خصيصا لذلك ، إما مختصرة وإما مبسطة . وقد سهل هذا من مهمة المترجم ، حتى حينما قام بترجمة كاملة لهذا النص المعد للتدريس وهو مالم يحدث كثيرا . ومن الملاحظ ان مثل هذه الترجمة قد أخذ في الزيادة بمرور الوقت . فبدلا من ترجمتين او ثلاث ترجمات كما هو الحال في الحقبات السابقة ، أصبح العدد يصل الى ٧ ترجمات مختلفة . فمع ازدياد التنافس للفوز بالاماكن المتاحة للدراسة الجامعية ازداد الطلب على كل ما يظن ـ خطأ او صوابا ـ أنه يعين التلميذ على النجاح ، ففي ١٩٧٢ ترجمت The Citadel : « القلعة » ، وكانت مقررة على شهادة الثانوية العامة في مصر ، ٧ مرات وترجمت Flowers for Mrs. Marris : « زهور لمسز هاريس » في ١٩٧٢ ٥ مرات ، ورواية The Grand Babylon Hotel : « فندق بابليون العظيم » ٤ مرات في ١٩٦٩ .

من الملاحظ أيضا نتيجة لذلك أن قائمة ١٩٦٨ ـ ١٩٧٣ تبدو وكأنها تتكون الى حد كبير من ترجمات الرواية الترفيهية من ناحية والرواية المقررة من ناحية أخرى .

ومع ذلك فترجمات الرواية الجادة وإن قلت عددا عنها في قائمة ١٩٥٦ ـ ١٩٦٧ الا أنها انتجت عددا لا بأس به من الترجمات الجيدة مثل الترجمة الثانية « للكبرياء والهوى » لجين أوستين « والعذراء والغجري » : The Virgin and the Gipsy للروائي الكبير د . هـ . لورنس والترجمة الأولى « للأمواج » : The Waves لفرجينيا وولف و « جوستين » Justine وهي الجزء الأول من رباعية الاسكندرية « للروائي المعاصر لورنس داريل .

وهكذا نرى انه من بين الحقائق الهامة التي تبرزمن هذا المسح لما تم من ترجمات حتى ١٩٧٣ انه بالرغم من أن الرواية الترفيهية تشكل الجزء الأكبر من الرواية المترجمة [٣٧] إلا انه قد انجز قدرلا بأس به من ترجمة الرواية الجادة . منها أيضا أن مؤلفي الرواية الترفيهية ـ والذين يشار اليهم عادة في تواريخ الأدب على أنهم مؤلفو روايات رومانسية أو روايات رائجة (best sellers) ـ ممن ترجمت بعض أعمالهم في الجزء الاول من حركة الترجمة ، قد استمروا في الظهور حتى ١٩٥٥ تقريبا ، عندما أخذت بعض اسماء أخرى في الظهور واستمرت حتى ١٩٦٧ تقريبا إلا في حالات قليلة كما يوضح الجدول المرفق أدناه . ثم ظهرت اسماء أخرى أعمالها لا تدخل في باب الأدب ولكنها انتشرت عن طريق تقديمها تليفزيونيا وأصبحت هي الغالبة ـ ولكنها لا تدخل بشكل مباشر ضمن نطاق هذا البحث ومن هنا لم تضمن البيليوغرافيا التي نقدمها في هذه الدراسة .

أما فيما يختص بكتاب الرواية الجادة ديفو وسويفت وسكوت وستيفنسون وديكنز من أوائل من ظهروا في ترجمات عربية واستمروا في الظهور اكثر من غيرهم بينما استمر بعضهم مثل سويفت وستيفنسون وديكنز بدون توقف تقريبا .

ثم تلا هؤلاء جين أوستين وإملي برونتي وتلاها تشارلوت برونتي وكنجسلي ويلز ووايلد ولورنس وهكسلي وأورويل وجرين . ثم ظهر لورنس ستيرن وهيو والبول وجورج إليوت وادموند جوس وصمويل بتلر وأعمال ديكنز المتأخرة ، وذلك إلى جانب النماذج الأولى للرواية الحديثة والعاصرة ، مثل بعض اعمال هنري جيمس وكونراد وفورستر وجولدنج ، وسنو . ثم جاءت فرجينيا وولف

---

(٣٦) سبق ان ترجمها سيد احمد فهمي عام ١٩٢٤ . اما ترجمة د . لويس عوض فمن المعروف انها تمت في الخمسينات وان لم تنشر الا في مستهل السبعينات .

(٣٧) انظر الجدول المرفق ادناه ص ٣٢ .

متأخرة بعض الشيء ولكنها سبقت جيمس جويس أحد كبار الروائيين الأوربيين في العصر الحديث الذي لم تترجم له سوى بعض القصص القصيرة [٢٨] . ثم ظهرت « جوستين » لداريل ، ولعل ظهورها في ترجمة عربية انما يعكس ما اثارته رباعية الاسكندرية من اهتمام في الدوائر الاوربية من ناحية وفي مصر لاختيار المؤلف مدينة الاسكندرية خلفية لروايته من ناحية أخرى .

ومن الملامح اللافتة للنظر لترجمة الرّواية الانجليزية الى العربية الترجمات المختصرة والمعدة للأطفال ، فهي علامات نجاح كتاب ما كونه مقروءا ومحببا لنفوس الكبار والصغار على حد سواء . ومن بين كبار الروائيين الانجليزالذين أعدت أعمالهم للطفل المصري يأتي ديفو وسويفت في المقدمة ، يتبعها ديكنز وستيفنسون وسكوت . أما ولز أحد مشاهير كتاب الفنتازيا في العصر الحديث فتكرر ظهوره على قوائم كتب الاطفال . وقد حققت روايته آلة الزمن The Time Machine ست طبعات بين ١٩٥٧ و ١٩٦٩ .

فاذا قارنا ترجمات الرواية الانجليزية ككل بترجمات الرواية من اللغات الأخرى فربما يبدو أنها لا تمثل جميع الاتجاهات ولم تترجم بنفس القدر الذي نجده في الرواية الفرنسية او الرواية الروسية مثلا . فمنذ بداية حركة الترجمة كانت هناك ترجمات للرواية الفرنسية ثم الروسية أكثر من الانجليزية، فاذا بلغنا منتصف الخمسينات وجدنا أن معظم كبار الروائيين الفرنسيين والروس قد غطيت اعمالهم بدرجة أو بأخرى ، بينما كان هناك الكثير من الروائيين الانجليز لم يترجم المترجمون بعد . ثم ترجم معظم كبار الروائيين الروس في فترات لاحقة . كما شهدت الفترة موضوع هذه الدراسة تنافسا متزايدا من الآداب الاوربية الأخرى جنبا إلى جنب مع بعض كتابات العالم الثالث وبخاصة الكتابات الافريقية المعاصرة .

ومن الجدير بالذكر أن الكثير من هذه الكتابات ـ كما هو الحال في الكثير من نماذج الرواية الروسية أيضا ـ كان يترجم عن طريق الترجمات الانجليزية مما يترك شكا في نوعية الترجمة في نهاية الأمر ، بينما كانت معظم الروايات الانجليزية تترجم مباشرة عن لغتها الأصلية وهي ميزة تذكر لهذه الترجمات .

أما ترجمات الرواية الفرنسية كما تظهر في قائمة ١٩٥٦ ـ ١٩٦٧ فتبدو أكثر شمولا من ترجمات الرواية الانجليزية ، فقد ترجمت بعض أعمال معظم كبار الروائيين الفرنسيين فيما عدا مارسيل بروست ، اذ ترجم مارسيل بريفو Marcel Prevest وبلزاك Balzac ، وجيد Gide ، ودوديه Daudet ، وديماس Dumas ، ودوهاميل Duhamel ، وزولا Zola وستندال إلى جانب أناتول فرانس ، وفلوبير ، وموباسان ، واندريه موروا ، والفريد دي موسيه ، ممن يظهرون جنبا الى جنب مع بعض الكلاسيات الحديثة مثل أعمال كامو Camus وسارتر Sartre من ناحية وبعض أعمال كتاب الرواية الخفيفة المثيرة مثل جول فيرن Jules Verne وفرانسوا ساجان Francois Sagan من ناحية أخرى . أما فيكتور هوجو وجان جاك روسو فقد كانوا من أوائل من ترجم من الروائيين الفرنسيين الى العربية ، هذا الى جانب عدد من الروائيين الأقل شهرة .

أما ترجمات الرواية الروسية فلا تقل تمثيلا بكبار الروائيين الروس عن ترجمات الرواية الفرنسية فهي تشمل اسماء معظم رواد الرواية الروسية في فترة ازدهارها مثل جوجول وجوركي ودستويفسكي وتولستوي وتورجنيف كما تشمل بعض الاسماء اللامعة فيما تلا ذلك مثل باسترناك وشولوخوف . ويلاحظ أن عدد الروايات الروسية الكبرى المترجمة يزيد عن عدد الروايات الانجليزية الكبرى المترجمة ، بالرغم من أن العدد الاجمالي للروايات الانجليزية المترجمة يزيد كثيرا ، ويرجع السبب الى كثر عدد الأعمال الترفيهية المترجمة من الانجليزية .

---

(٢٨) ظهرت له في لبنان ترجمة لرواية : « صورة الفنان في شبابه » : A Portrait of the Artist as a Young Man . ترجمة ماهر البطوطي ، بيروت ، ١٩٦٣ .

أما لماذا تترجم بعض الروايات بالذات وليس البعض الآخر فقضية شيقة تستحق البحث وإن كان من المتعذر تناولها هنا بالتفصيل .

ولكن مما لاشك فيه أن عوامل شتى تلعب دورها في هذا المجال . ولعل أهم هذه العوامل من الناحية النظرية هو أهمية العمل الأدبي المترجم ومدى جودته . أما من الناحية الفعلية فمن تلك العوامل قدرة رواية ما مثلاً على الرواج والانتشار وخاصة في حال القصص الترفيهي الذي يقرأ بهدف التسلية وليس لقيمته الفنية أو عميق أو صدق تصويره للحياة الانسانية . أضف إلى ذلك أن ترجمة عمل ما كثيرا ما تكون نتيجة لتفضيل شخصي من ناحية المترجم ذاته . وهذا بدوره قد يكون نتيجة المناخ الفكري أو الثقافي السائد في وقت من الأوقات . فكما أشرنا من قبل . كانت الرواية الرومانسية في بداية حركة الترجمة الى العربية اكثر نجاحا مع جمهور القراء من الرواية الواقعية . وفي أواخر الثلاثينات وفي الأربعينات كانت « الموضة » أو الشكل الروائي المفضل هو الرواية الواقعية . ومن هنا كان رواج الرواية الواقعية الفرنسية والروسية . فكما أشار طه حسين بحق في مقدمته لترجمة حسن الزيات لرائعة جوته « آلام فرتر » (١٩٥٢) . فان الترجمة جاءت في الوقت المناسب أي في وقت اشتد التقارب فيه بين الوقت الذي كتبت فيه والوقت الذي ترجمت فيه . ففي تلك الفترة التي سادها الاضطراب السياسي والقلق الاجتماعي في مصر . عادت الرومانسية الى الظهور واتخذت إما شكل الاغراق في العاطفية او الهروب الى الماضي . وبالتالي كان نوعا الرواية الرائجة هما الرواية العاطفية والرومانسي التاريخي . [٢٩]

ومن الجدير بالملاحظة هنا مثلا أنه اثناء فترة ازدهار حركة ترجمة عيون الرواية الواقعية والتي بدأت بترجمة « الحرب والسلام » لتولستوي في ١٩٣٩ . اختفت تماما من قوائم الترجمة ترجمات أعمال سكوت من الرومانسيات التاريخية التي شغلت المترجمين طويلا من قبل .

أما قابلية رواية ما للترجمة وقدرتها على مخاطبة القارىء على المستوى العالمي فلعلها من العوامل الفاصلة في موضوع اختيار رواية للترجمة بل لعلها وجها العملة لعامل واحد فاحدى سمات العمل الأدبي الكبير هي انه يستطيع مخاطبة القارىء في كل زمان ومكان . ومن هنا أيضا فهو قابل للترجمة . فنقل رواية مثلا من لغة الى لغة أخرى ليست مجرد « مسألة اعتبارات لغوية وأسلوبية فحسب . ولكنها أساسا مسألة ثقافية أو حضارية بمعنى أعم . وبعض الأعمال الأدبية اكثر قدرة من غيرها على تخطي الفواصل أو الحواجز الحضارية أو الثقافية . فبالنسبة لهذه الأعمال الكبرى لا تكاد حدود الزمان أو المكان تعني شيئا . ومن خير الأمثلة على ذلك تلك التراجيديات الاغريقية الخالدة ومسرح شيكسبير أو موليير مثلا . وفي باب الرواية . يبدو أن روائع الرواية الروسية كان لها تلك القدرة على مخاطبة القارىء داخل بلادها وخارجها بدرجة أكبر من معظم الروايات الانجليزية .

ولعل المادة التي جمعت في هذه الدراسة عن ترجمة الرواية الانجليزية الى العربية تؤيد هذا الرأي . فعلى العكس من الانتشار والتأثير الذي حققه كبار الروائيين الروس . لم ينجح من كبار الروائيين الانجليز سوى حفنة في تخطي الحواجز الثقافية بحيث يمكن القول بأنهم اصبحوا جزءا من فكر القارىء العربي او خلفيته الثقافية . ولعل أهم هؤلاء الروائيين هم سكوت وديكنز والأخوات برنتي وستيفنسون وربما هاردي وولز . وقد يكون هناك غيرهم من الروائيين الذين ترجمت أعمالهم وتركت بعض الأثر في جمهور القراء وفي بعض الناشئين من الروائيين العرب أيضا . ولعله يمكننا ان نزعم أن تلك الروايات التي تتسم بصدق الرؤيا التي تقدمها للحياة الانسانية وعمقها هي تلك الروايات التي تستطيع ان تخترق الحواجز الحضارية وهي في الوقت ذاته اكثر الروايات قابلية للترجمة .

(٢٩) - انظر : طه وادي . « صورة المرأة في الرواية العربية المعاصرة » . القاهرة . ١٩٧٣ . ص ٩١ .

وفيما يختص بالرواية الانجليزية المترجمة الى العربية ، فيبدو أن اولئك الروائيين الذين أحرزوا شهرة خارج بلادهم هم الذين اتجه المترجم العربي إلى ترجمة اعمالهم وهم الذين ظنت أو وجدت أعمالهم قابلة للترجمة . وذلك اعتمادا على عدد رواياتهم التي ترجمت بالفعل .

ومع ذلك فهناك بعض الاعتبارات اللغوية والأسلوبية التي تلعب دورها في جعل المترجم يقبل على ترجمة عمل أو تردده في محاولة ذلك . فالتجاء بعض الكتاب الى تجديد الأساليب اللغوية او الفنية او استخدام اللغة استخدامات اكثر تركيبا وثراء من غيرهم كما هو الحال في أعمال هنري جيمس وبدرجة اكبر جيمس جويس مثلا يشكل صعوبة اكبر بالنسبة لعملية الترجمة وبالرغم من جودة أعمالهم . ومن هنا كثرت ترجمات تلك الأعمال الروائية الأقل تركيبا لغوية وفنيا أو فنيا مثل أعمال هاردي وفورستر وغيرهن .

أما من حيث جودة هذه الترجمات العربية بوجه عام فنجد تفاوتا كبيرا لا من ترجمة إلى أخرى فحسب ، بل من فترة الى أخرى ومن مشروع إلى غيره من المشروعات . فالى جانب درجة صعوبة العمل المترجم ذاته ، هناك درجة كفاءة المترجم ومدى اتقانه للغتين الانجليزية والعربية معا . وهنا نجد اختلافا بينا في المستويات وإن ارتفع مستوى الكفاءة بوجه عام بمرور الوقت ، وظهر بعض المترجمين الأكفاء الذين يدركون أخلاقيات الترجمة من ناحية ولديهم الكفاءة اللغوية من ناحية أخرى . ففي أثناء الحقبات موضوع البحث كان عدد لا بأس به من المترجمين الذين تذكر اسماؤهم في قوائم الترجمة ممن يحملون درجات جامعية في اللغة الانجليزية والأدب الانجليزي أو من المتخصصين في اللغة العربية وعلى دراية كافية باللغة الانجليزية ، كما كان بعضهم مترجمين محترفين متمرسين .

أما الترجمات التي كانت تنشر في السلاسل الشعبية فتكاد تكون دائما منخفضة المستوى تعاني من عدم الدقة وعمليات حذف ضخمة في بعض الأماكن وعمليات اضافة في البعض الآخر وتتسم بعدم الاتقان ومراعاة أصول الترجمة الامينة بوجه عام . ولكنها كثيرا ما تكون سهلة القراءة مشوقة على الأقل بالنسبة للقارىء العادي الذي لا يبغي سوى التسلية .

أما ترجمة الرواية الجادة لمشروعات الترجمة الكبرى فلم يكن يكتفي بأن يعهد بها إلى مترجمين اكفاء بقدر الامكان ، بل كثيرا ما كانت تراجع بواسطة مختص . ومن هنا فقد اتسمت بدرجة أعلى من الجودة ، من حيث الدقة والأمانة في نقل النص من ناحية ومن حيث الأسلوب من ناحية أخرى . وان كان هذا لا يعني بالطبع أن جميع تلك الترجمات كانت على نفس الدرجة من الجودة ولا أنها جميعا خالية من العيوب أو أوجه النقص ، كما نرجو أن نثبت ذلك في دراسة مكملة لهذه الدارسة باذن الله .

من الملامح التي يتوقع أن يجدها المرء في ترجمة ما شيء من المعلومات عن النص المترجم مثل اسم المؤلف والعنوان الأصلي للكتاب وتاريخ الطبعة المستخدمة للترجمة ، ثم اسم المترجم وتاريخ نشر الترجمة وغيره من المعلومات الخاصة بالنشر .

أما السلاسل الشعبية فتكاد تكون خالية تماما من أية معلومات من هذا النوع . فقلما تحمل الترجمة اسم المؤلف او المترجم أو العنوان الأصلي للرواية . وفي بعض الحالات كان يطبع اسم المترجم على صفحة العنوان ، ولكن بدون اسم المؤلف ، وفي

البعض الأخر . كما هو الحال في « روايات الهلال » . تحمل الترجمة اشارة الى أن الترجمة قد قامت بها « لجنة الهلال » . وفي أحيان أقل كان يذكر اسم المؤلف والمترجم ولكن دون ذكر العنوان الأصلي . كذلك قلما يذكر تاريخ النشر .

أما في الترجمات الجادة ، فيحمل الغلاف أو صفحة العنوان اسمي المؤلف والمترجم وفي حالات كثيرة العنوان الأصلي وأحيانا اسم المراجع أيضا . ففي مشروع « الألف كتاب » مثلا تحمل صفحة العنوان اسمي المؤلف والمترجم باللغة العربية ، ويحمل ظهر الصفحة الخارجية للغلاف اسم المؤلف والعنوان الأصلي للكتاب باللغة الانجليزية كما تحمل كل ترجمة رقما مسلسلا وتاريخ النشر .

وفي بعض الأحيان يتضمن المجلد مقدمة للترجمة ، بقلم المترجم أو المراجع - ان وجد وفي احيان قليلة قدرا قليلا من الهوامش أيضا .

أما ما ينقص مثل هذه الترجمات دائما فهو أية معلومات عن الطبعة المستخدمة للرواية وهل هي الطبعة الأولى للرواية أم نسخة من طبعة متأخرة راجعها المؤلف ونقحها ، فمن المعروف أن بعض الأدباء يقومون بمراجعة أعمالهم الادبية بحيث تظهر بعض الاختلافات من طبعة إلى أخرى . ومن هنا فمثل هذه الطبعات تحمل اشارة إلى ذلك . أما في الترجمات العربية فمن الصعب أحيانا معرفة أية طبعة هي التي استخدمها المترجم، مما يسبب بعض الغموض في مضاهاة الترجمة بالأصل ، خاصة وأن بعض المترجمين يضربون عرض الحائط بشكل الرواية الأصلي من حيث التقسيم إلى فصول أو تقسيم الفصل والحد إلى فقرات (Paragraphs) مثلا .

وبوجه عام يمكن القول بأن هذه الترجمات لم تخضع إلا للقليل من عمليات التنقيح أو التحقيق ، editing ، وإن كان هناك الكثير من عمليات الحذف التي لا يشار إليها عادة ، وفي بعض الأحيان أيضا بعض الاضافات التي يقصد منها الشرح او توضيح المعنى . وإن كان بعض المترجمين في بداية حركة الترجمة قد فاخروا بقيامهم بتطهير ترجماتهم مما قد يخدش حياء القارىء أولا يتفق مع التقاليد . فاذا اعتبروا ذلك اطلقوا لانفسهم العنان للعبث بالنص الأصلي . أما في الترجمات المتأخرة فان عمليات الحذف أقل بكثير وخاصة في الترجمات الجادة . وتكاد تكون دائما تقريبا نتيجة لعدم القدرة على فهم بعض اجزاء النص الأصلي او الصعوبة في نقلها إلى العربية .

وختاما يمكن القول بأن حركة الترجمة قد قدمت الشيء الكثير للقارىء العربي . قدمت له الكثير من الأعمال الروائية الخفيفة كما قدمت له عددا من الكلاسيكيات الجادة التي تعد من روائع الأدب الروائي العالمي . وربما أعدت بعض هذه الترجمات للقارىء العام أعد البعض الاخر للقارىء المثقف الذي يطلب مستوى أعلى من الأداء . كما يمكن القول بأن مستوى الترجمة وإن اختلف من عمل إلى آخر ومن مجموعة من الترجمات إلى أخرى ، إلا أن المستوى العام قد ارتفع شيئا فشيئا بمرور الوقت ، واهتمت حتى بعض السلاسل الشعبية باصدار ترجمات كاملة جيدة حيث فتحت حركة الترجمة نوافذ عدة على الرواية الانجليزية وأقامت جسرا بين ثقافتين عالميتين هما الثقافة الانجليزية والثقافة العربية .

د . انجيل بطرس سمعان

أستاذ بقسم اللغة الانجليزية - كلية الآداب - جامعة القاهرة

الروائيون الانجليز الذين ترجمت أعمالهم الى العربية : ١٨٨٠ - ١٩٧٣

أ - كتاب الرواية الهامة

١٨٨٠ - ١٩٣٩	١٩٤٠ - ١٩٥٥	١٩٥٦ - ١٩٦٧	١٩٦٨ - ١٩٧٣
-	جين أوستين	جين أوستين	جين أوستين
-	أرنولد بنيت	أرنولد بنيت	أرنولد بنيت
-	-	شارلوت برونتي	-
-	إملي برونتي	إملي برونتي	-
-	-	صموئيل بتلر	-
-	-	جوزيف كونراد	-
دانيال ديفو	-	دانيال ديفو	دانيال ديفو
تشارلز ديكنز	تشارلز ديكنز	تشارلز ديكنز	تشارلز ديكنز
دزرائيلي	-	-	-
-	-	-	لورنس داريل
-	-	جورج اليوت	-
-	-	أ. م. فورستر	-
-	-	جون جالزورذي	-
-	-	وليم جولدنج	-
-	-	أوليفر جولد سميث	-
-	-	إدموند جوس	-
-	جراهام جرين	جراهام جرين	جراهام جرين
-	توماس هاردي	توماس هاردي	-
-	ألدس هكسلي	ألدس هكسلي	-
-	-	هنري جيمس	-
صموئيل جونسون	-	صموئيل جونسون	صموئيل جونسون
-	تشارلز كنجسلي	تشارلز كنجسلي	-
-	رديارد كبلنج	رديارد كبلنج	-
-	د. هـ. لورنس	د. هـ. لورنس	د. هـ. لورنس

١٨٨٠ ـ ١٩٣٦	١٩١٠ ـ ١٩٥٥	١٩٥٩ ـ ١٩٦٧	١٩٦٨ ـ ١٩٧٣
بلور ليتون	-	-	-
-	جورج أورويل	جورج أورويل	جورج أورويل
والتر سكوت	والتر سكوت	والتر سكوت	-
-	-	س. س. لويس	-
-	-	لورنس دريل	-
ر. ل. ستيفنسون	ر. ل. ستيفنسون	ر. ل. ستيفنسون	ر. ل. ستيفنسون
جوناثان سويفت	جوناثان سويفت	ج. سويفت	ج. سويفت
ثاكاري	-	-	-
-	-	هـ. والبول	هـ. والبول
-	هـ. ج. ولز	هـ. ج. ولز	هـ. ج. ولز
-	أ. وايلد	أ. وايلد	أ. وايلد
-	-	-	فرجينيا وولف

ب ـ كتاب الرواية الترفيهية *

١٨٨٠ ـ ١٩٣٩	١٩٤٠ ـ ١٩٥٥	١٩٥٦ ـ ١٩٦٧	١٩٦٨ ـ ١٩٧٣
-	باري	باري	-
هـ . كين	هـ . كين	هـ . كين	هـ . كين
و . كولينز	و . كولينز	-	-
م . كوريللي	م . كوريللي	م . كوريللي	م . كوريللي
-	أ . كريستي	أ . كريستي	أ . كريستي
-	كرونين	كرونين	كرونين
دويل	دويل	دويل	دويل
-	-	-	س . فوريستر
جارفيس **	جارفيس	-	-
هاجارد	هاجارد	هاجارد	هاجارد
-	ج . هيانتون	ج . هيانتون	-
أ . هوب	أ . هوب	أ . هوب	أ . هوب
ماريات	-	-	-
-	س . هوم	س . هوم	س . هوم
أوركزي	أوركزي	أوركزي	-
-	ماري شيللي	ماري شيللي	-
رينولدز	-	-	-

* الروائيون الذين أدرجت اسماؤهم في هذا الجدول هم الروائيون الذين تدرج أعمالهم في كتب النقد والتاريخ الأدبي تحت أبواب « قصة المغامرات الرومانسية » « القصص البوليسية والقصص الرائجة » ... الخ .

** من المعروف ان له بعض الترجمات ولكن نظرا لتعذر التحقق من العناوين الانجليزية المترجمة فقد حذف من البيليوغرافيا أدناه .

الروايات الانجليزية المترجمة الى العربية في الفترة من ١٨٨٠ ـ ١٩٢٥ ❋

أوركزى ، البارونه : « الزهرة الحمراء » : نيقولا حداد ، ١٩١٠ . « الزنبقة الحمراء » : عزيز نصر الله ، ١٩٢٢ .	Orczy, Baroness the Scarlet Pimpernel :
تاكرى ، و . م . : « هنرى إزموند » : وهبه موسى ، ١٩١٨ .	Thackeray , W. M . : Henry Esmond
دويل ، آ . ك . : بوليس لندن .. بدر ، ١٩٠٠ .	Doyle , A. C. : A Study in Scarlet
« الكنز الدفين » : محمد لطفي جمعة ، ١٩٠٦ .	Adventures of Sherlock Holmes
« مغامرات شرلوك هولز » ، قدسه جرجس ١٩٠٨ .	
« مذكرة شرلوك هولز » قدسه جرجس ، ١٩٠٨ .	Memoirs of Sherlock Holmes :
« سر كلومبر » : محمد عبد الحميد ، ١٩١٠ .	The Mystery of Cloomber :
« الهجرة » : شيخ يوسف الخازن ، ١٩١٠ . « الحب في العذاب » : مى زيادة ، ١٩١٥ .	The Refugees :
دزرائيل ، بنيامين : « تانكريد » : ١٩٠١ .	Disraeli , Benjamin : Tancred
« فيفيان جراى » : ١٩٢٢ .	Vivian Gray

❋ استقينا كثيرا من المعلومات الواردة في هذا الملحق من رسالة د . لطيفة الزيات المشار اليها آنفا . ونسجل هنا شكرنا لها للسماح بذلك .

Defoe, Daniel :	ديفو ، دانيال :
Robinson Crusoe	« روبنسون كروزو »
	احمد علي عباس ، ١٩٢٣ .
Dickens, Charles :	ديكنز ، تشارلز :
A Tale of Two Cities	« الثورة الفرنسية أو قصة المدينتين » :
	محمد السباعي ، ١٩١٢ .
Christmas Carol	« نشيد الميلاد » :
	محمد السباعي ، ١٩٢٠ .
Reynolds, George	رينولدز ، جورج :
Omer or The Viser,s Daughter	« عمر قائد عام للسلطان عبد الحميد » ، ١٩٠٩ .
Stevenson, R.L.	ستيفنسون ، ر . ل :
Black Arrow	« السهم الاسود » :
Treasure Island	« جزيرة الكنز » :
	رياض رزق الله وأحمد صادق ،١٩٢٦
	عبد العزيز أمين ، ١٩٢١ .
	رياض جندي ، ١٩٢١ .
Scott, Walter :	سكوت ، والتر :
The Taliman	« قلب الأسد » :
	يعقوب صروف ،١٨٨٦ .
Ivanhoe	« الشهامة والعفة » ، ١٩٨٩ .
Swift, Jonathan :	سويفت ، جوناثان :
Gullivers Travels, Voyage to Lilliput :	« رحلات جلفر الشهور » عبد الفتاح صبري ، ١٩٠٩ .
Corelli, Marie :	كوريلي ، ماري :
Vendetta	« الانتقام العادل » :
	محمد السباعي ، ١٩٠٩ .
Theima	« سلمى » :
	محمد السباعي ، ١٩٢٢ .
Collins, Wilkie :	كولينز ، ويلكي :
The Woman in White	« ذات الرداء الابيض » :
	محمد السباعي ، ١٩٠٩ .

Caine , Hall :	كين ، هول :
The White Prophet	« النبي الأبيض » :
	حافظ عوض ، ١٩٠٩ .
Lytton , Bulwer :	ليتون ، بلور :
Last Days of Pompeii	« الروضة النضيرة في آيام بومبي الاخيرة » :
	فريده عطية ، ١٨٩٩ .
Marryat , Federick :	ماريات ، فردريك :
Japeth in Search of a Father	« جافيت يبحث عن أبيه » :
	أحمد حافظ ، ١٩٠٤ .
Haggad , Rider :	هاجارد ، رايدر :
King Solomon.s Mines :	« كنوز الملك سليمان » : سبع شاميل ، ١٨٩٧ .
	« كنوز سليمان » : أمين خيرت ، ١٩١٤ .
	« متى يا الكنوز » س . ل . ١٩٢٢ .
	« ثريا أو شهيدة الوفاء » : ١٩٢٠ .
Love Eternal	« الحب الابدى » :
	محمد علي محمد ، ١٩٢٠ .
The Worlds Desire	« هاتور آلهة الحب » :
	محمد علي محمد ، ١٩٢٠ .
Bretheren	« يوسف صلاح الدين أو الشقيقين » :
Cleopatra	« كليوباترة ملكة مصر والقياصرة » :
	١٩٢١ .
Dawn	« الفجر او انجيلا » :
	محمد علي محمد ، ١٩٢١ .
She	« هي أو عائشة » :
	١٩٢١ .
Alan Quatermain	« غرام الملكات أو آلن كواترمين » :
	١٩٢٤ .
Hope , Anthony :	هوب ، أنطونى :
Prisoner of Zenda :	« سجين زندا » :
	عباس حلمى ، ١٩٠٩ .
Rupert of Henteau	« روبرت أو هنتزو » :
	عباس عبد الله يحيى ، ١٩١٠ .

ببليوغرافيا
الروايات الانجليزية المترجمة الى العربية
١٩٤٠ ـ ١٩٧٣

رتبت مواد هذه الببليوغرافيا ترتيبا هجائيا تبعا لاسم المؤلف كما يكتب بالعربية اولا ، ثم رتبت اعمال كل مؤلف ترتيبا زمنيا تبعا لتاريخ نشر الترجمة للمرة الاولى .

في حالة وجود اكثر من ترجمة للرواية الواحدة تدرج الترجمات المختلفة كل على حدة تبعا لتاريخ النشر .

يذكر اسم المؤلف وعنوان الرواية المترجمة باللغتين الانجليزية والعربية ، يلي ذلك اسم المترجم ـ عندما يكون معروفا ـ ثم اسم الناشر او السلسلة التي نشرت بها الترجمة ثم عدد صفحاتها ثم تاريخ النشر .

في حالة عدم التوصل لمعرفة الأصل المترجم ، يذكر العنوان العربي للترجمة بين أقواس مربعة : [ ] .

يشار الى الروايات المترجمة التي كانت مقررة في المدارس بعلامة ⊛

مكان النشر هو القاهرة الا اذا ذكر غير ذلك .

Eliot , George — اليوت ، جورج :

The Mill en The Floss — طاحونة على نهر فلوس
ماجي والفيضان او نهر الفلس »
زاخر غبريال ، روايات عالمية ، ١٦٧ ص ، ١٩٦٧ .

Orczy , Baroness — اوركزي ، البارونة :

The Emperor,s Candlesticks
« جاسوسة القصر » :
شفيق اسعد فريد ، روايات الجيب ، ١٩٠ ص ، ١٩٤٠ .

Mamzelle Guillotine
« شارية الدماء »
اسماعيل كامل ، روايات الجيب ، ٨٢ ص ، ١٩٤٢ .

The Scarlet Pimpernel
« العذراء الهاربة » :
حسين قباني ، روايات الجيب ، ٨٢ ص ،١٩٤٨

The Lion,s din
« عرين الاسد »
روايات عالمية ، ١٧٥ ص ، ١٩٦٠ .

Orwell, George — أورويل ، جورج :

Animal Farm
« اسطورة الحيوانات الثائرة »
عباس حافظ ، دار المعارف ، ١٩٢ ص ، ١٩٥٢ ، ١٩٥٩

Nineteen Eighty Four
« العالم سنة ١٩٨٤ » :
شفيق اسعد فريد وعبد الحميد محمود ، الالف كتاب ،
٤٠٦ ص ، ١٩٥٦ .

Austen, Jane — أوستين ، جين :

Pride and Prejudice
« الكبرياء والهوى »
محمد بدران ، دار الفكر العربي ، ٢١٦ ص ،١٩٤٧ ،
طبعة ثانية : ١٩٥٧ .
« كبرياء وهوى » :
نبيل ملمسي ، دار المعارف ، جزءان : ٣٣٧ ص ،
٢٩٧ ص ،١٩٧٠

Emma
« إما » :
صالح زكي ، الهيئة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ،
٦٢١ ص ، ١٩٦٣ .

Sense and Sensibility
« العقل والعاطفة » :
أمين الشريف ، دار النهضة ، ١٩٦٣ ـ ١٩٦٤

بتلر ، صموئيل : — Butler , Samuel

« طريق البشر » : — The Way of All Flesh

فؤاد اندراوس ، الهيئة العامة للتأليف [٣٠] ، ٥٧١ ص ، ١٩٦٤

برونتي ، املي : — Bronte , Emily

« مرتفعات وذرنج » : [٣١] — Wuthering Heights

روايات الهلال ، ١٦٢ ص ، ١٩٥٥

شمس الدين الغرباني ، كتابي ، ٣ اجزاء ، ١٩٦٠

« وذرنج هايتس » محمد انور الحساوي ، الالف كتاب ، جزءان

١٩٦٠ ـ ١٩٦٢ .

برونتي ، تشارلوت : — Bronte , Charlotte

« جين اير » — Jane Eyre

اسماعيل كامل ، كتابي ، ٣ أجزاء ، ١٩٥٦

امين سلامة ، مركز الشرق الاوسط للكتب ، ٩٤٦ ص ، ١٩٥٨ .

روايات الهلال ، ١٩٦٣ .

بنت ، أرنولد : — Bennett , Arnold

« العبقري » — The Great Man

حسن محمد احمد ، روايات الجيب ، ١٢٩ ص ، ١٩٤٩

« الميت الحي » — Buried Alive

محمد حلمي ، روايات الجيب ، ١١٤ ص ، ١٩٥٠

« مدينة الملاهي » — The City of Pleasure

عبد العزيز جاويد ، الدار القومية للتأليف والترجمة والنشر ٢٥٦ ص ، ١٩٦٦ .

« فندق بابليون الكبير » : — The Grand Babylon Hotel

روفائيل مسيحة ، ١١٠ ص ، ١٩٧٠

فتحي أبو رفيعة ، ١٥٧ ص ، ١٩٧٠ .

جرجس منسى ، ١٧٢ ص ، ٥٢ ص ، ١٩٧٠

صبري كامل ، ١٢٩ ص ، ١٩٧٠ .

---

(٣٠) من الآن فصاعدا سيشار اليها بالهيئة العامة للتأليف .

(٣١) ترجمها واعدها للمسرح د . رشاد رشدي في ١٩٥٤ ، ثم نشر النص العربي في طبعة محدودة ، ١٩٧٨ .

جالزورذي ، جون : — Galsworthy, john
« ملحمة أسرة فورسايت ، صاحب الملك » : — The Fosyrste Saga / The Man of Property
محمد مفيد الشوباشي ، جوائز عالمية ، ٤٦٥ ص ، ١٩٦١ .

جرين ، جراهام : — Greene , Graham
« القوة والمجد » : — The Pewer and The Glory
حسين محمد قباني ، الالف كتاب ، ٣٥٩ ص ، ١٩٥٦ .
« نهاية غرام » : — The End of The Affair
روايات الهلال : ١٦١ ص ، ١٩٥٧ .
« الرجل الثالث » : — The Third Man
عبد المنعم حسن ، روايات الجيب ، ٩٧ ص ، ١٩٥٠ .
روايات الهلال ١٣٩ ص ، ١٩٥٧ .
« جريمة على الشاطيء » : — Brightox Rock
روايات الهلال ، ١٦٢ ص ، ١٩٥٨ .
« المندوب السري » : — The Confidential Agent
حسين محمد قباني ، روايات الهلال ، ١٥٤ ص ، ١٩٥٩ .
« قلوب حائرة » : — The Heart of The Matter
حسين محمد قباني ، روايات عالمية ، ١٢٥ ص ، ١٩٦٣ .
« الرجل الهادىء » : — The Quiet American
كمال الشريف ، روايات عالمية ، ١٥٨ ص ، ١٩٦٦ .
« الامريكي الهادىء » :
شوقي جلال ، دار الكتاب العربي ،
٢٢٩ ص ، ١٩٦٨ .
« الرعب » : — The Ministry of Fear
علي محمد علي ، روايات عالمية ، ١٤٣ ص ، ١٩٦٧ .
« بندقية للبيع » : — A Gun For Sale
أديب يساده جرجس ، روايات الجيب ، ١٥١ ص ،
١٩٧٠ .
« الضياع » : — A Burnt Out Case
صوفي عبد الله ، دار المعارف ، ٣٥٧ ص ، ١٩٧٠ .

جوس ، ادموند : — Gosse , Edmund
« الوالد والولد » : — Father and Son
فؤاد اندراوس ، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ٢٠١
ص ، ١٩٦٢ .

Goldsmith , Oliver	جولد سميث ، أوليفر :
The Vicar of Wakefield	* « قس ويكفيلد » :
	محمد عزيز رفعت ، الالف كتاب ، ٣٦٠ ص ، ١٩٦١ .
Golding , William	جولدنج ، وليم :
Lord of The Flies	« بذور الشر » :
	نظمي خليل ، روايات عالمية ، ١٧٢ ص ، ١٩٦٧ .
Johnson , Samuel	جونسون ، صموبل :
Rasselas , Prince of Abyssinia	راسلاس أمير الحبشة »
	مجدى وهبه وكامل المهندس ، مكتبة الانجلو المصرية ، ٢٤٧ ص ، ١٩٥٩ .
	« الوادي السعيد » لويس عوض ، دار المعارف ، ١٧٤ ص ، ١٩٧١ .
James , Henry	جيمس ، هنرى :
The Turn of The Screw	« دورة اللولب » :
	عبد الله البشر ، مكتبة الانجلو المصرية ، ٢٧٠ ص ، ١٩٥٨ .
Daisy Miller	« الحب الجرىء » :
	ضمن « اللقاء الاخير وقصص أخرى » ، عمر قباني ، دار الكرنك ، ١٥٦ ص ، ١٩٦٣ .
What Maisie Knew	« ماكانت تعرفه ميزى » :
	نظمى لوقا ، الدار المصرية للتأليف ، ٤١٥ ص ، ١٩٦٦ .
Durrell , Lawrence	داريل ، لورنس :
Justine	جوستين » :
	فخرى لبيب ، دار المعارف ، ٣٨٠ ص ، ١٩٦٩ .
Doyle , A.C.	دويل ، آرثر كونان : (٣٢)

(٣٢) ترجمات سابقة :
بدر : « بوليس لندن » ، ١٩٠.
محمد لطيف جمعة : « السر المدفون » ، ١٩٠٦.
قوسة جرجس : « مغامرات شرلوك هولز » ، ١٩٠٨.
« مذكرات شرلوك هولز » ، ١٩٠٨ .
شيخ يوسف الخازن : « الهجرة » ، ١٩١٠.
مي زيادة : « الحب في العذاب » ، بدون تاريخ .

Sherlock Holmes
« شرلوك هولز :
صادق راشد ، روايات الجيب ، ١٥٩ ص ، ١٩٤٠ .

Rodney Stone
• « رودني ستون » :
شفيق اسعد فريد ، روايات الجيب ، ١٢٢ ص ، ١٩٤١

Return of Sherlock Holmes
« عودة شرلوك هولز »
روايات رمسيس ، ٩٧ ص ، ١٩٤٧ .
شفيق اسعد فريد ، روايات الجيب ، ٨٦ ص ، ١٩٤٢
روايات عالمية ، ١٢٦ ص ، ١٩٦٧ .

Exeleits of Brigadier Gerard
• « مغامرات البريجادير جيرار » :
دار الفكر العربي ، ١٠٩ ص ، ١٩٤٨ .

The Poison Belt
« النطاق السام » :
روايات الجيب ، ٩٨ ص ، ١٩٤٩ .
روايات عالمية ، ١٢٥ ص ، ١٩٦٠ .

The Valley of Fear
« وادي الاهوال » :
روايات الجيب ، ٩٨ ص ، ١٩٥٠ .

Memoirs of Sherlock Holmes
« الخيط الدموي » :
روايات الهلال ، ١٥٨ ص ، ١٩٥٥ .

Adventures of Sherlock Holmes
مغامرات شرلوك هولز » :
روايات الهلال ، ١٦٢ ص ، ١٩٥٦
صادق راشد ، روايات عالمية ، ١٢٦ ص ، ١٩٥٩ .

The Lost World
• « الكنز المفقود » :
روايات الهلال ، ١٥٦ ص ، ١٩٥٦

The Hound of the Baskervilles
• « الكلب الجهنمي » :
روايات الهلال ، ١٦٢ ص ، ١٩٥٥
محمود مسعود ، روايات عالمية ، ١٥٨ ص ، ١٩٦٧ .

The Refugees
• « اللاجئون » :
عبد الخالق سيد ابو ريحه ، دار الكاتب العربي ٢٢٩ ص ، ١٩٦٩ .
« العجوز والحب » .
خليل تادرس ، دار البيان ، ٦٣ ص ، ١٩٧١ .

Defoe, Daniel
Robinson Crusoe

ديفو ، دانيال :
* « روبنسون كروزو » (٣٣)
اختصار وترجمة كامل كيلاني ، دار المعارف
١٣٦ ص ، ١٩٦٧ ، طبعة عاشرة : ١٩٦٩
دار الشعب (قصص كتابي للصغار » ، ٣١ ص ، ١٩٦٩ .

Dickens , Charles
A Tale of Two cities

ديكنز ، تشارلز :
* « قصة المدينتين » (٣٤) :
مختصرة ، محمد بدران ، دار الفكر العربي ، ١٩٤٧
محمد جاد عفيفي ، روايات رمسيس ، ١٨٢ ص ، ١٩٤٩
« قصة مدينتين »
ابراهيم العشماوى ، روايات الجيب ، ١٠٦ ص ، ١٩٥١
صوفي عبد الله ، روايات الهلال ، جزءان ، ١٩٦٤
السيد توفيق عويس ، ١٤٥ ص ، ١٩٤٩
صبرى كامل ، ١٣٧ ، و ٤٧ ص ، ١٩٦٩
كامل أمين ، ١٢٨ ص ، ١٩٦٩
ابراهيم العشماوى (دار الكتاب الجديد) ١٨٩ ص ، ١٩٧٠ .
حلمى مراد ، كتابى ١٩٢ ص ، ١٩٧٠

Pickwick Papers

* « مغامرات مستر بيكويك »
نظمى راشد ، روايات الهلال ، ١٦١ ص ، ١٩٥٣ .
محمد بدران ، ١٩٥٤

« مستر بيكويك » (النسخة المختصرة المقررة) ١٤٨ و ٣٨ ص ، ١٩٥٥ .

حافظ عباس ، الهيئة العامة للتأليف ، ٣ أجزاء ، ١٩٥٨ .

Oliver Twist

* « اليفر تويست » :
عادل الغضبان مختصرة (اولادنا) .
دار المعارف ، ١٢٨ ص ، ١٩٦٢ ، ١٩٧٠ .

---

(٣٣) سبق ترجمتها مرتين :
١ - « روبنسون او التحفة البستانية في الاسفار الكروزية » بطرس البستاني (١٨١٩ - ١٨٨٣) .
٢ - « حياة روبنسن كروزو ومخاطره » . احمد عباد على .

(٣٤) سبق ترجمتها في ١٩١٢ .

David Copperfield

* « ديفيد كوبر فيلد » :
« قصة العصامية والكفاح والحب » روايات الهلال ، ١٩٥٤
روايات الجيب ، ١٦٢ ص ، ١٩٥١
عادل الغضبان (اولادنا) دار المعارف ، ١٤١ ص ، ١٩٥٧ .
طبعة ثالثة ١٩٦٧ .
صبري كامل (الطلبة) ٥٩ ص ، ١٩٦١
صادق رشاد ، دار الكتاب الجديد ٢٢٤ ص ، ١٩٦٩ .

Dombey And Son

* « دومبي وولده » :
شفيق اسعد فريد ، كتب ثقافية ، ١٤٠ ص ، ١٩٦٠
شوقي رياض السونوسي ، مركز كتب الشرق الاوسط ، ٥٧ ص ، ١٩٦٠ .

Little Dorrit

« الصغيرة دوريت » :
حسين القباني ، الالف كتاب ، جزءان ، ١٩٦٣ .

Hard Times

« اوقات عصيبة » :
لطفي لوقا ، الالف كتاب ، ٤٢١ ص ، ١٩٦٤ (٣٥)

Christmas Carol

« من وحي العيد أو انشودة الميلاد » :
روايات عالمية ، ١٣٣ ص ، ١٩٦٧ ، ١٩٦٩ .

Our Mutual Friend

« صديقنا المشترك » :
(حول مائدة المعرفة) ، ١٩٦١ .

Sterne, Laurence

ستيرن ، لورنس :

A Sentimental Journey

« رحلة عاطفية » :
اسحق ملطي وحسن عبد المقصود
الالف كتاب ، ١٩٦٥ .

Stevenson, R.L.

ستيفنسون ، روبرت لويس (٣٦) :

Kinnapped

* « الاختطاف » :
متولي بخيت ، روايات الجيب ، ١٩٤١ .
« المختطف » :
مراد الزمر ، الالف كتاب ، ٣٩٠ ص ، ١٩٦٤ .

---

(٣٥) جميع روايات ديكنز السابقة التي ترجمت الى العربية والمذكورة أعلاه فيما عدا ، أوقات عصيبة و« الصغيرة دوريت » كانت روايات مقررة في المدارس في أوقات مختلفة . أنظر ، نور شريف ص ١٦ .

(٣٦) ترجم له من قبل « السهم الاسود » Black Arrow ، وجزيرة الكنز » Treasure Island ثلاث مرات في ١٩٢٢ بيد : رياض رزق الله شمس واحمد صادق ، وعبد العزيز امين ، ورياض جندي .

Dr. Jekyll and Mr. Hyde

* « دكتور جيكيل ومستر هايد » :
اسماعيل كامل ، روايات الجيب ، ١٢٣ ، ٨٠ ص ، ١٩٤١ .
حسن محمود ، الالف كتاب ، ١٩٦٦ .

Treasure Island

« جزيرة الكنز » :
(أولادنا) ، دار المعارف ، ١٥٠ ص ، ١٩٦٩ .

Scott, Walter

Ivanhoe

سكوت ، والتر : (٣٧)
« أيفانهو » :
عادل الغضبان ، (أولادنا) ، دار المعارف ، ١٥٩ ص ،
١٩٥٤ ، طبعة ثالثة : ١٩٦٧ .

« أيفانهو أو الفارس الاسود » :
روايات الهلال ، ظ ص ، ١٩٥٨ .

« أيفانهو » : مراد الزمر ، الالف كتاب ، ١٩٦٥ .

Quentin Durward

* « الفارس المتنكر » :
حسن محمد جوهر ، لجنة البيان العربي ،
١٦٢ ص ، ١٩٥٩ .

The Talisman

* « الطلسم » :
لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٨ .

Snew , C.P.

Death Under Sail

سنو ، سي بي :
« جريمة اليخت »
عبد المنعم صادق ، روايات عالمية ، ١٤٢ ص ، ١٩٦٦ .

Swift , Jonathan

Gullives Travels

سويفت ، جوناثان
* « جلفر »
كامل كيلاني
« الرحلة الأولى » ، طبعة اولى (بدون تاريخ) ، طبعة
ثانية ١٩٦٦
« الرحلة الثانية » ، طبعة اولى (بدون تاريخ) ، طبعة
رابعة ١٩٦٦
« الرحلة الثالثة » ، طبعة رابعة : ١٩٦٦ .
« الرحلة الرابعة » ، ١٩٥٥ ، طبعة تاسعة : ١٩٦٦ .
اربعة أجزاء ، دار المعارف ، ١٩٦٦ .

---

(٣٧) ترجم له من قبل « الطلسم » ، ١٨٨٦ ، أيفانهو » ، ١٨٨٩ .

« رحلات جلفر » ، محمد محمد رفاعي ، الالف كتاب
جزءان ، ١٩٦٠ ـ ١٩٦١ .
« جلفر والعمالقة » (مختصرة وبسيطة) وصفي الوصفي ،
مكتبة غريب ، ٣٠ ص ، ١٩٧٣ .

Shelley, Mary
شيللي ، ماري :

Frankenstein
« فرانكنشتين » :
روايات الجيب ، ١٢٢ ص ، ١٩٤١
روايات عالمية ، ١١٠ ص ، ١٩٥٩ ، ١٩٦١ .

Forster , E.M.
فورستر ، ادوارد مورجان [٢٨] :

A Passage to India
« رحلة الى الهند » :
عز الدين اسماعيل ، الالف كتاب ، ٤٨٨ ص ، ١٩٥٧
طبعة أخرى ، دار النهضة ، ١٩٦٧ .

Howard,s End
« المنزل الريفي » :
محمد مفيد الشوباشي ، الهيئة العامة للتأليف ،
٥١١ ص ، ١٩٦٣ .

The Longest Journey
« رحلة الحياة » :
سليم الاسيوطي ، الالف كتاب ، ٤٤٧ ص ، ١٩٦٥ .

Forester , C.S.
فوريستر ، سي ، اس . :

Payment Deferred
« الجزاء » :
حسين قباني ، روايات عالمية ، ١٠٩ ص ، ١٩٦٤ .

Brown on Resolution
« الجندي المجهول » :
فتحي ابو رفيعة ، روايات عالمية ، ٩٥ ص ، ١٩٦٦ و
١٩٦٨ .

The Gun
« المدفع » :
لبيب ميخائيل ، روايات عالمية ، ١٢٨ ص ، ١٩٦٧ .

Kipling , Rudyard
كبلنج ، راديارد :

The LIGHT That Failed
« الاعمى » :
اسماعيل كامل ، روايات الجيب ، . ٥ ص ، ١٩٤٣ .

---

(٢٨) ترجمت له أيضا مجموعة قصص :
١ ـ « عصر الآلة ينهار وقصص اخرى » The Machine Steps
جيران سليم ، الالف كتاب ، ١٨٣ ص ، ١٩٥٩ .
٢ ـ « مجموعة القصص القصيرة » :
عبد مجد الدين حلمي ناصف ، الالف كتاب ، ٢٧٩ ص ، ١٩٦١ .

The Jungle Book
« الادغال » :
امينة السعيد (اولادنا) ، دار المعارف ،
١٢١ ص ، ١٩٧٢ .

Cronin, A.J.
كرونين ، أ . ج . :

The Citadel
* « القلعة »
اسماعيل كامل ، روايات الجيب ، ٨١ ص ، ١٩٤٢
انطون العبدى ، كتابي ، ١٣ جزاء ، ١٩٥٩
روايات عالمية ، ١٩٦٢ .
احمد عباس عبد البديع ، ١٩٧٢
جرجس منسى ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٢ .
صبرى كامل ، ١٧٢ ص ، ١٩٧٢
فتحى حوده ، ٦٤ ص ، ١٩٧٢ .

« عاصفة في بيت » :
محمد بدر الدين ، روايات الجيب ، ١٣٠ ص ، ١٩٤٣ .
روايات عالمية ، ١٧٤ ص ، ١٩٦١
روايات الجيب ، ٦١٥ ص ، ١٩٧٠

Christie, Agatha
كريستي ، أجاثا :
يرجع إلى القوائم البيليوغرافية المنشورة .

Kingsley, Charles
كنجلسلى ، تشارلز :

The Heroes
« بحارة الارجو » قصة مقتبسة من الابطال » :
صموئيل كامل ، مكتبة الانجلو المصرية ، ٨٢ ص ،
١٩٤٨ .

Hypitia
« هايبشيا » :
عزت زكي ، (قصص مسيحية) دار الشرق والغرب ،
٢٤٢ ص ، ١٩٦٦ .

Corelli, Mary
كوريلي ، ماري :

Fathers and Sons
« الآباء والابناء » :
عمر عبد العزيز ، روايات الجيب ، ٢١٩ ص
١٩٤١ ، ١٩٥٠ .
« قلب الام » :
اسماعيل كامل ، روايات الجيب ، ٨٢ ص ، ١٩٤٣ .
روايات عالمية ، ١٠٢ ص ، ١٩٦٧ .

« أحزان الشيطان » — The Sorrows of Satan
فتحى فؤاد ، مطبعة مصر ، ٢١٠ ص ، ١٩٥٨ .
عمر عبد العزيز ، روايات عالمية ، ٢١٧ ص ، ١٩٦٣ .
روايات الجيب ، ٢٣٧ ص ، ١٩٧٠ .

« سلمى » : — Thelma
عباس حافظ ، روايات الجيب ، ٢٥٥ ص ، ١٩٥٠ .
روايات عالمية ، ١٧٤ ص ، ١٩٦١ .
« سلمى او مأساة أميرة نرويجية »
روايات الجيب ، ٢٩٩ ، ، ١٩٧٠ .

« باراباس والام المسيح » : — Barabbas, A Dream of the Worlds Tragedy
دار النشر للكنيسة الاسقفية ، ٢٥٤ ص ، ١٩٥٨ .

« جريمة غرام » : — The Murder of Delicia
عمر عبد العزيز ، روايات عالمية ، ١٨٩ ص ، ١٩٦٢ .

« الانتقام الرهيب » : — Vendetta , or The Story of Ore Forgotten
روايات عالمية ، ١٢٨ ص ، ١٩٦٧ .

كولينز ، ويلكي : — Collins , Wilkie

• « مونستون أو الماسة الصفراء » — Moonstone
عبد الدايم فرج ، روايات الجيب ، ٩٨ ، ١٩٥٠
عمر عبد العزيز ومحمد فؤاد سلمى ، ٦٦ ص ، ١٩٥٥ .
نظمى لوقا ، روايات الهلال ، ١٦٢ ص ، ١٩٥٥ .

• « ذات الثياب البيض » [٣٩] : — The Woman in White
محمد بدران ، دار الفكر العربي ، ٢٠٦ ص ، ١٩٤٨ .
« ذات الرداء الابيض » :
روايات الهلال ، ١٦٠ ص ، ١٩٥٢ .
« ذات الثوب الابيض » : كتابي ، ١٩٥٤ .

كونراد ، جوزيف . — Conrad, Joseph

« الشباب وقلب الظلام » : — Youth and Heart of Darkness
هدى حبيشة ، الالف كتاب ، ٢٥٩ ص ، ١٩٥٩ .

« لورد جيم » : — Lord Jim
يونس شاهين ، جزءان ، الالف كتاب »
١٩٦٥ ـ ١٩٦٦

---

(٣٩) ترجمها من قبل محمد السباعي ، ١٩٠٩ .

كين ، هول : Caine , Hall

« السجين » The Sondman

روايات الجيب ، ١٠٢ ص ، ١٩٤٢

« اعترافات امرأة » My Story

روايات الجيب ، ٨٦ ص ، ١٩٤٢ .

« المدينة الخالدة » Eternal City

روايات الجيب ، ٨٥ ، ١٩٤٢

روايات عالمية ، ١١٠ ص ، ١٩٦٢ .

« فتاة اسرائيل » :

روايات الجيب ، ٧٨ ص ، ١٩٤٢ .

« صوت الضمير » The Shadow of a Crime

روايات الجيب ، ٩٤ ص ، ١٩٤٢

روايات عالية ، ١٥٦ ص ، ١٩٦٢ .

« التوبة » : The Prodigal Son

روايات الجيب ، ١٤٦ ص ، ١٩٤٢

روايات عالية ، ٢٣٧ ص ، ١٩٦٢

محمد بدر الدين خليل ، روايات الجيب ، ٢٤٧ ص ، ١٩٧٠ .

« قابيل » :

اسماعيل كامل ، روايات الجيب ، ١٣٨ ص ، ١٩٤٣

روايات عالية ، ١٠٢ ص ، ١٩٦٢ .

« السلام » :

فتحى عطية ، روايات الجيب ، ٥٠ ص ، ١٩٦٤ .

لورنس ، د . هـ . : Lawrence , D.H.

« غرام عذراء » : The Virgin And The Gipsy

محمود مسعود ؛ روايات الجيب ، ٦٦ ص ، ١٩٤٧ .

« العذراء والفجرى » :

زغلول العريف ، دار المعارف ، ٢٤٩ ص ، ١٩٧٠ .

« عشيق الليدي تشترل » : Lady Chatterly,s Lover

روايات رمسيس ، ١٣٠ ص ، ١٩٤٨ .

« أبناء وعشاق » : Sons and Lovers

اختصار عثمان نويه ، الشركة العربية للطباعة والنشر ، ٣٦٤ ص ، ١٩٥٩ .

شفيق مقار ، ٣ اجزاء روايات الهلال ، ١٩٧٠ .

Maugham, Somerset

موم ، سومرسيت

of Human Bondage

« اغرل البح » :
روايات الهلال ، ١٦١ ص ، ١٩٥١
فوزى وفا ، الالف كتاب ، ٣٢٨ ص ، ١٩٦٢ .

Catalima

« كاتالينا » :
روايات الهلال ، ١٣٩ ص ، ١٩٥٣ .

Ashenden

« ذات الشعر الذهبي » :
روايات الهلال ، ١٦٢ ص ، ١٩٥٤ .

Liza of Painted Veil

« الخاطئة » :
كتابي ، ١٩٥٤ .
« القناع الزائف » : روايات عالمية ، ١٧٣ ص ، ١٩٦٧ .

Liza of Lambeth

« جنون الحب » :
روايات الهلال ، ١٤٧ ص ، ١٩٥٥ .
« نهاية رجل » :
محمد عبد الفتاح ابراهيم ، كتب للجميع ، ١٨٦ ص ،
١٩٥٥

The Moon and Sixpence

« قلب المرأة » :
روايات الهلال ، ١٦٢ ص ، ١٩٥٦ .
« الفنان » : روايات الجيب ، ٨٠ ص ، ١٩٦٠
« القمر وست بنسات » ، محمد بدران ، مكتبة الانجلو
المصرية ،
٢٩٣ ص ، ١٩٦٠ .

Christmas Holiday

« خفايا باريس » :
روايات الهلال ، ١٦٢ ص ، ١٩٥٧ .

« قلب الغانية » :
روايات الهلال ، ١٥٦ ص ، ١٩٥٨ .
« الخطيئة السابعة » :
روايات الهلال ، ١٦٢ ص ، ١٩٦٠ .

The Narrow Corner

« جزيرة الاحلام » :
روايات الجيب ، ١٩٥٨ .

The Magician

« الساحر الجبار » :
روايات الهلال ، ١٤٠ ص ، ١٩٦٠ .

Then and Now

« ليلة غرام » :
حسين قباني ، روايات الهلال ، ١٦٢ ص ، ١٩٦١ .

« الامطار » :
روايات الهلال ، ٧٧ ص ، ١٩٦٢ .

The Razor,s Edge

« حد الموسى » :
سليم الاسيوطي ، الالف كتاب ،
٤٦١ ص ، ١٩٦٤ .

« المأزق » :
عمر حسن ، روايات عالمية ، ١٩١ ص ، ١٩٦٥ .

Cakes and Ale

« خبز وخمر » :
روايات عالمية ، ١٣٩ ص ، ١٩٦٨ .

Haggard, Rider

هاجارد ، رايدر :

Cleopatra

* « كليوباتره » :
شفيق اسعد فريد ، روايات الجيب ، ٢٢٠ ص ، ١٩٤٠ .
« كليوباترة او المرأة الساحرة والملكة الداهية » :
روايات عالمية ، جزوان ، ١٩٦٠ .
« كليوباترا » : رفعت علي النجدي ، مكتبة دار الشعب ،
١٣١ ص ، ١٩٦٥ .
دار الكتاب الجديد ، ١٩٦٩ .

King Solomon,s Mines

* « كنوز الملك سليمان » :
روايات الجيب ، ٥٠ ص ، ١٩٤٠ .
(اولادنا) دار المعارف ، ١٢٨ ص ، ١٩٦٧ .

The Yellow God

« العجول الاصفر » :
روايات الجيب ، ٥٠ ص ، ١٩٤٣ .

« مدينة الذهب » :
روايات الهلال ١٩٢ ص ، ١٩٥٩ .

Montezuma,s Daughter

* « الوحيدة » :
روايات الجيب ، ٥٠ ص ، ١٩٤٣ .

The Worlds Desire-

« الجوهرة الدامية » :
روايات الهلال ، ١٥٩ ص ، ١٩٦٠ .

Heart of the World

همسات ابليس او قلب العالم » :
روايات عالمية ، ١٧٣ ص ، ١٩٦٧ .

Hardy , Thomas

هاردي ، توماس :

The Return of the Native

« عودة ابن البلدة » :
سامي ناشد ، الالف كتاب ، جزوان ، ١٩٦١ .

« تس ، سليلة دربرفيل » : — Tess of the d,urbervilles
فخرى ابو السعود ، الالف كتاب ، ١٩٦١ .
« امرأة فاضلة » : سامى غنيم ، روايات عالمية ،
١٠٩ ص ، ١٩٦٧ .

« عمدة كاستربدج » : — The Mayor of Casterbridge
محمد ابراهيم زكي ، الالف كتاب ، جزءان ، ١٩٦٢ .
« نافخ البوق » : — The Trumpet Major
محمد مفيد الشوباشي ، الهيئة العامة للتأليف ،
٤٢٤ ص ، ١٩٦٢ .

« جود المغمور » : — Jude the Obscure
سامي ناشد ، الالف كتاب ، ٥٤٨ ص ، ١٩٦٤ .

هكسل ، الدس : — Huxley , Aldus
« العالم الطريف » : — Brave New World
محمد محمود ، دار الكاتب المصري ، ٢٧٦ ص ، ١٩٤٧ .

هوب ، أنطوني : (٤٠) — Hope , Anthony
« غريم الملك » : — The King,s Mirror
محمد بدر الدين خليل ، روايات الجيب ، ٩٤ ص ،
١٩٤١ .

* « روبرت هنزو » : — Rupert of Hentzau
عمر عبد العزيز امين ، روايات الجيب ، ٩٨ ، ١٩٥١ .

* « سجين زندا » : — The Prisoner of Zenda
سعيد جودة السحار ، ٢١٨ ص ، ١٩٥٢
« كتب ثقافية » ، ١٤٣ ص ، ١٩٦٠ .
صبرى كامل ، ٧١ و ٣٣ص ، ١٩٦٠
شوقي رياض السنوسي ، ١٥٢ ص ، ١٩٦١
عادل الغضبان ، (اولادنا) دار المعارف ، ١٥٩ ص ،
١٩٦٧ .
سعيد جودة السحار ، ١٩٧٠

---

(٤٠) ترجم له من قبل : « سجين زندا ، ١٩٠٩ ، و « روبرت اوف هنتزو » ، ١٩١٠ .

Hilton, James
هيلتون ، جيمس :

The Doctor
« الطبيب » :
اسماعيل كامل ، روايات الجيب ، ٥٠ ص ، ١٩٤٣ .
« الطبيب ، قصة حلوة من هفوات العدالة » :
روايات عالمية ، ٩٣ ص ، ١٩٦٧ .

Day of Judgement
« يوم الدينونة » :
احمد محمود ذهني ، روايات الجيب ، ٤٢ ص ، ١٩٤٤ .
روايات عالمية ، ٦٨ ص ، ١٩٦٠ .

Return of the Prisoner
« عودة الاسير » :
احمد محمود ذهني ، روايات الجيب ، ٥٤ ص ، ١٩٤٤ .
روايات عالمية ، ١٠٣ ص ، ١٩٦٢ .

The Lost Horizon
* « الافق المفقود » :
شمس الدين الفرياني ، روايات الجيب ، ٥٠ ص ، ١٩٤٥ .
« الافق الضائع » :
روايات الهلال ، ١٥٦ ص ، ١٩٥٥

« الافق المفقود » :
صبري كامل ، دار الفكر الحديث ، ١٠٤ ص ، ١٩٥٥ .
روايات عالمية ، ٩٦ ص ، ١٩٦٠ .
« عذراء وثلاثة رجال » :
نظمي لوقا ، روايات الهلال ، ١٦٢ ص ، ١٩٦٠ .

Morning Journey
« طريق المجد » :
حسين قباني ، روايات عالمية ، ١٢٦ ص ، ١٩٦٦ .

Walpole, Horace
والبول ، هوارس :

The Sea Tower
« البرج » :
محمد مصطفى غنيم ، روايات عالمية ، ١٦٠ ص ، ١٩٦٥ .

The Castle of Otranto
« مأتم في عرس او قلعة او ترانتو » :
محمد عواد الاسيل ، روايات عالمية ، ١٤١ ص ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٨ .

Wilde , Oscar
وايلد ، اوسكار :

The Canterville Ghost
« شبح كانترفيل » :
لويس عوض ، دار الكاتب المصري ، ١٢٣ ص ، ١٩٤٦ .

Dorian Gray
« دوريان جراي » :
لويس عوض ، دار الكاتب المصري ، ٣٠٠ ص ، ١٩٤٦ .

« الموتى يتكلمون » :
احمد عباس كامل ، روايات الجيب ، ٩٨ ص ، ١٩٥٥

The Seven Deadly Sins
« الخطايا السبع » :
محمد عبد العزيز امين ، روايات عالمية ، ١٢٥ ص ، ١٩٥٩ .

Wolls , H.G.
ولز ، هـ ، ج :

The Inviaible Man
* « الرجل الخفي » :
عزت السيد ابراهيم ، روايات جديدة ، ١٢٠ ص ، ١٩٤٠ .
محمد بدران ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٠٨ ص ، ١٩٤٧ .

The Food of the Gods
« طعام الآلهة » :
محمد بدران ، دار الكاتب المصري ، ٣١٩ ص ، ١٩٤٧

The Time Machine
* « آلة الزمن » :
محمد فريد ابو حديد ، اولادنا ، دار المعارف ، ٢٨٨ ص ، ١٩٥٧ ، طبعة سادسة٨٦ ص ، ١٩٦٩ .

The Shape of Things to Come
« رحلة في دنيا المستقبل » :
نظمي « لوقا ، روايات الهلال ، ١٨٦ ص ، ١٩٦٣ .

« عالم الغد » :
رمـزي عبـده جرجس ، روايات عالمية ، ١٩٣ ص ١٩٦٨ .

First Man on the Moon
« مغامرة فوق القمر » :
روايات الهلال ، ١٤٦ ص ، ١٩٥٨ .
« اول من وصل الى القمر » :
مشيل عبد الاحد ، الالف كتاب ، ٣٤٢ ص ، ١٩٥٩ .

وولف ، فرجينيا : — Woolf, Virginia,

« الامواج » : — The Waves

فؤاد الزمر ، دار المعارف ، ٢٢٠ ص ، ١٩٦٨ .

« المنارة » : — To the Lighthouse

جرجس منسى ، روايات الهلال ، ١٨٠ ص ، ١٩٧٣ .

***

كان دانتي وأهل عصره على اعتقاد بأن لكل انسان فترة محدودة من الحياة على الارض تعقبها فترة أخرى غير محدودة من الحياة بعد الموت . ولو أن إنسانا ما كان مرضيا عنه عند ربه لحظة الموت ، فان روحه تسكن في السموات متنعمة مع الرب ، بعد أن تمرج روحه على المطهر لفترة انتقالية محددة . وبالمثل لو ان انسانا ما كان غير مرضي عنه عند ربه لحظة الموت ، فان روحه تسكن الجحيم خالدة فيها أبدا ، محرومة من رؤية الرب .

هذا هو الاعتقاد الذي كان شائعا في عصر دانتي ، وهو الذي ألهمه كتابة رائعته الكوميديا الالهية (١) ، وهي ملحمة من نسج رؤاه الخاصة ، يصور الآخرة من خلالها ، فهي رحلة عبر عوالمها الثلاثة ، الجحيم ، المطهر ، الفردوس ، متناولا بالوصف احوال من التقى بهم في هذه العوالم ، سواء من كان خالدا منهم في عذاب جهنم أو من كان يقضي بالمطهر فترة الانتقال تطهيرا لروحه ، أو من كان يتمتع في الفردوس بنعيم أبدي .

التصورات الأوروبية للاسلام في العصور الوسطى

« وتأثيرها في الكوميديا الإلهية »

رشا محمود الصباح

---

(١) الاسم الذي اطلقه دانتي على عمله ، هو الكوميديا ـ والكوميديا على حد ما قال به شراح أسطر الكتابة فن الشعر ، هو جنس أدبي ، في اسلوب وسط بين اسلوب التراجيديا ذي الطابع الراقي واسلوب اللهجة ذي الطابع الشعبي . اما نعتها بـ « الالهية » فقد الحق بها في القرن السادس عشر في الطبعة التي خرجت عليها عام ١٥٥٥ م .

انظر : دانتي اليجيري ، الكوميديا الالهية ، تحليل وتقديم : س . ه . جراند جنت ، ومراجعة لشارلز . س . سنجلتون ، مطبعة جامعة هارفارد ، كامبردج ، ماساتشوتس ، ١٩٧٢ ، ص ٣٣ من المقدمة .

La Divina Commedia, edited and annotated by C.H. Grandgent, revised by Charles S. Singleton, Harvard University Press, Cambridge, Massachussetts, 1972.

وعليه ، فالمعنى المباشر لهذا العمل هو وضع الأرواح بعد الموت . وفضلا عن هذا المعنى ، هنالك المعنى المجازي ألا وهو ان الانسان يجزى خيرا أو ينال عقابا بقدر ما يوجه ارادته الحرة الى الخير او الى الشر . (٢) مضافا الى هذا ، فان دانتي يبين في خطبة الاهداء التي يرفعها إلى آخر انسان شمله برعايته ليتجز هذه الملحمة ـ بقوله « ان الهدف منه ـ هو انتشال أولئك الذين يعيشون في هذه الحياة من حالة الشقاء ، والأخذ بيدهم للعيش في حالة من السعادة والنعيم » . (٣) لذا ، **فالكوميديا الالهية** تصنف على انها عمل تعليمي أخلاقي ، بمعنى أنها رسالة تعليمية ليس المقصود منها الرياضة التأملية ، وانما المقصود هو ان تكون أداة أو وسيلة لاحداث تأثير ما . ولما كان دانتي يكتب للانسان العادي ـ فقد كتب ملحمته باللغة الايطالية ـ لغة العامة ـ بدلا من اللغة اللاتينية ـ لغة خاصة المتعلمين . وعمل على ايصال رسالته للقارىء في أوضح صورة ممكنة . وعلى ان تكون قصيدته رسالة فكرية مؤثرة يعبر من خلالها عما يراه ـ ولم يعمد الى تسمية الارواح التي تمثل الاقدار الابدية بأسماء مجردة ، وانما اختار لها اسماء عادية مألوفة ، نساء كانوا ام رجالا ، وهم أناس معروفون تمام المعرفة لأسلافه ومعاصريه على السواء ، حتى يتعرف عليها القارىء في الحال .

وكما سبق ان ذكرنا ، تنقسم **الكوميديا الالهية** الى اجزاء ثلاثة : **الجحيم والمطهر والفردوس** . وقبل الجحيم مباشرة هنالك مكان يدعى « الشفا » الليمبو (**LIMBO**) ـ مخصص لأرواح الاطفال الذين يتوفاهم الله قبل ان يعمدوا ، وأرواح الوثنيين الفاضلين (ويقصد دانتي بالوثنيين أولئك الذين عاشوا قبل ظهور المسيحية) . في هذا المكان نلتقي بالمسلمين الثلاثة الاول : ابن سيناء وابن رشد وصلاح الدين الأيوبي . اما الرسول عليه الصلاة والسلام والامام علي رضي الله عنه فقد وضعهما دانتي في قاع الجحيم . وليس بوسعنا ان نفهم او ندرس تصنيف دانتي للشخصيات الاسلامية على هذا النحو ، وتصويره لها قبل النظر في بناء جحيم دانتي ، وبالتالي النظر في العوامل المحيطة التي تحدد موقع هذه الشخصيات في **الكوميديا الالهية** .

وجحيم دانتي عبارة عن حفرة هائلة قمعية الشكل ، تنقسم الى تسع مناطق يتناقص محيط كل واحدة منها كلما اقتربت من القاع . وقد خصصت كل منطقة منها لاحدى الخطايا . ويتم ترتيب هذه الخطايا على قدر ما تحمله من شرور . فأخفها هو أقربها الى قمة القمع ، وافحشها هو اقربها الى قاعدته . وهذه الخطايا تصنف بدورها وفقا للتصنيف المسيحي للكبائر الثلاث : الانغماس في الشهوات ، والعنف ، والغش . وعليه فمخطط جحيم دانتي يمكن رسمه على الوجه التالي :

---

(٢) "Sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, immo dici potest **polysemos,** hoc est plurium sensuum ; nam primus sensus est qui heabetur per literam, alius est qui habetur per literam. habetur per significata per literam Et primus dicitur literalis, secunrdus vero allegoricus sive mysticus."

« يعني ازاء الاحساس بهذا العمل ليس بالبسيط ، بل على العكس فانه احساس متعدد الاحساسات والجوانب . بما نعنيه بالمعنى الحرفي هو ان المعنى الحرفي في حد ذاته لا يمثل الا احساسا واحدا ، بما نعنيه بالمعنى المجازي هو ذلك المعنى يحمل احاسيس باطنية لا تدرك للوهلة الاولى » .

بتصرف عن : رسائل دانتي الليجيري ، نص معدل ، ترجمه وقدم له وعلق عليه : باجيت توينبي ، ط ٢ ، اكسفورد ، مطبعة كلارندن ١٩٦٦ ، ص ١٩٣

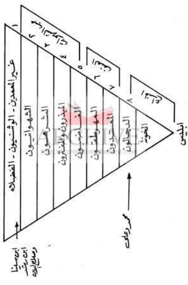
Dantis Alagherii **Epistolae,** emended text with introduction, translation, notes etc, by Paget Toynbee, Second Edition, Oxford, Clarendon Press, 1966.

لمزيد من التفاصيل عن مفهوم المجاز عند دانتي ، انظر المجاز في كوميديا دانتي ، تأليف : روبرت هولاندر ، مطبعة جامعة برنستون ، برنستون ، نيوجيرسي ١٩٦٩ .

Robert Hollander, **Allegory in Dante's Commedia,** Princeton University Press, Proceton, New Jersey, 1969.

(٣) "Finis totius et partis est, removere viventes in hac vita de statu miseriae, et perduoere ad statum felicitatis."

رسائل دانتي اليجيري ، مصدر سبق ذكره ص ١٩٨ .


غير المعمدين - الوثنيون - الفضلاء
الشهوانيون
الشرهون
المبذرون والمقترون
الغاضبون
المهرطقون
المعتدون
الدجالون
الخونة
ابليس
حب الشهوات
العنف
الخداع
ابن سينا
ابن رشد
وصلاح الدين
محمد وعلى
١
٢
٣
٤
٥
٦
٧
٨

اما تنظيم امور العقاب ، فيتم وفقا لقانون الجزاء من جنس العمل ، لذا ، فهذه الامور تتناسب وطبيعة الخطيئة ، اما عن طريق التشابه أو عن طريق التضاد . فمثلا ، تعذب ارواح الشهوانيين الذي اسلموا قيادهم لتيار الشهوات الجارفة ، بعاصفة هائجة وقد تقاذفتها دون انقطاع ، وبريح عاتية تحركهم في حركة دائرية لا تنقطع وعلى نحو لا يسمح لشهواتهم ان تستقر في سلام . المعتدون المتجبرون الذين كانوا في حياتهم الدنيا متعطشين لسفك الدماء وحب الشرور جزاؤهم الغرق في نهر الدماء . أما باذرو الشقاق والفرقة ـ ويضع دانتي في مصافهم النبي محمد والامام علي ـ فيصنفون في فئة الدجالين وعقابهم التمثيل باجسادهم وبتمزيقها رمزا على ما اشاعوه في حياتهم على الارض من شقاق وفرقة . وبالمثل نجد في الدائرة الاولى ارواح المذنبين العظماء من شعراء وفلاسفة وحكماء ممن لا يجوز ادخالهم الجنة لعدم ايمانهم بالمسيحية ـ لكنهم مع هذا لا يستحقون الجحيم الفعلي تبعا لمفهوم دانتي . وعقابهم في هذا المكان ، هو العيش في رغبة دائمة للحق وفي عالم مليء بالحسرة ، لعلمهم انهم لن يستطيعوا اشباع رغبتهم في المعرفة المطلقة ، الا وهي معرفة الرب ، على الرغم مما كانوا عليه من حكمة دنيوية عميقة . وبين هذه الارواح ، نجد ابن رشد وابن سينا وصلاح الدين الايوبي ، اولئك الذين استوجب دانتي استبعادهم من ملكوت السموات « بجهلهم » بالمسيحية ، وان كانوا قد عاشوا حياة نبيلة زاخرة بالانجازات العظيمة .

وتصنيف دانتي للشخصيات الاسلامية في خطة **الكوميديا الالهية** ، لم يكن من بنات افكاره ، فتصنيفه لابن سينا وابن رشد وصلاح الدين الايوبي كوثنيين فاضلين ، ووصفه للنبي وعلي بالدجالين ـ منقول عما كان شائعا في عصره من معتقدات ، ومتوارث عن الصورة التي كانت لدى اسلافه ومعاصريه عن الشخصيات الاسلامية . ونعني بهذا ان دانتي قد استقى امثلته هذه عن صورة كانت معدة سلفا عن الاسلام ومسلمات بها من قبل اسلافه ومعاصريه . لذا ، **لا نستطيع أن نعالج تصوير دانتي للشخصيات الاسلامية** قبل أن نتوفر على دراسة هذا الاطار دراسة مفصلة ولبيان **الكيفية التي نشأ بها** .

•••

حاول علماء العصور الوسطى ، الذين كانوا تواقين للسيطرة على معتقدات الناس وسلوكهم العام ان ينحوا نظرياتهم قوة القانون ، وكان اللاهوت هو قمة هذا النظام النظري ، وكان القانون الكنسي رغم استقلاليته ، يتطور تلقائيا في خط متواز مع هذا النظام دون ان يكون ثمة صراع بينهما . فقد وضعت لمعرفتهم بالاسلام ، باطلها وصادقها ، في اطار اللاهوت الكاثوليكي . وكذلك كان الاسلام وتاريخ رسوله مغلفين بمفاهيم اوروبية لا يستطيع العرب والمسلمون التعرف عليها . وقد كان لاهوت الحرب الصليبية هو لاهوت العلاقات المسيحية بالاسلام . وما كان اللاهوت والتاريخ ـ كلاهما ـ سوى دعاية تدعم العدوان ـ في حين كان القانون الكنسي يبين الحدود التي كان على الحرب ان تنشب بمقتضاها . وكان اكثر جوانب هذا القانون اتصالا بموضوعنا هو ما يتعلق بالقاطعة ، وبعدم التسامح بأي قانون يتعلق بغير المسيحيين غير المحاربين .

كان القصد العام لهذا وذلك هو فصل المسيحيين الاوروبيين عن « العدو » الخارجي غير المسيحي . وكان وضع الاسلام غامضا ، ففي نظر المحامي ـ مثلا ـ لا يعد غير المعمد مهرطقا ، من حيث التصنيف الدقيق ، في حين ان الاسلام في نظر رجل اللاهوت يجب ان يشبه بعدد من مختلف الهرطقات . وقصة الرسول وشريعة الصليب في ذلك السياق ـ كانا يذكران على نحو يجمل العنف وقد بدا عنصرا اساسيا في الموقف حيال المسلمين . اما شريعة الاسلام ـ دين التسامح ـ فتحرم الاخذ بهذه المعاملة بالنسبة للجماعات المسيحية الاهلية التي تعيش بين المسلمين في الشرق . وتبجيل المسلمين للمسيح امر يتباين تباينا صارخا مع الافتراءات التي انهالت على الرسول من جانب المسيحيين . ذلك ان الاسلام ينظر الى المسيحيين على انهم اهل كتاب ، في حين ان المسيحيين ترددوا بين تسمية الاسلام بالهرطقة وتسميته بالدين الزائف . وبالنسبة لموقف المسلمين حيال النصارى ـ كان بالامكان قيام نوع من الحوار في حين ان موقف المسيحيين من الاسلام لم يكن سوى الانكار والتفنيد . وكان

جيش الصليبيين في الغرب بمثابة رهط من الحجاج وقد شد الرحال لتحرير الاراضي المقدسة وتدمير « العدو المسلم » . ومختلف الاعمال الوحشية التي كان يمارسها الصليبيون ضد المسلمين ، كانت تبرر أو يتغاضى عنها ، بيد انها لم تكن في الاصل والحقيقة سوى ذريعة قصد بها تخفيف عبء حرب الاقطاع عن كاهل الاوروبيين . كانت هذه الحروب خدمة دينية تمت على حساب شعوب اخرى . لقد اعتبر العرب والمسلمون (الشعوب التي اطلق عليها الاوربيون السراسنة والترك والفرس ، هم الشعوب المختلطة التي تسكن غربي آسيا) قوما يعيشون خارج نطاق العالم المتحضر ، اي لا يحق لهم ان يعاملوا معاملة انسانية . ويبدو ان هذه المواقف قد قامت على نموذج التقليد القديم الذي سارت عليه حروب الرومانيين واليونانيين القدماء ضد الفرس والبارثيين (PARTHIANS) .

تلك كانت نظرة العلماء ، لكنها في واقع الامر ، لم تكن اكثر من تهذيب لآراء غاية في الفظاظة ؛ انه الموقف البسيط لـ « هم » و« نحن » الذي يقتضاه يعامل « هم » معاملة لا تتفق اطلاقا ومستوى البشر [٤] .

ووراء هذه الشريحة كان نقد للاسلام تعززه اسطورة تاريخية ، وهو نقد اكثر لاهوتية من اي جانب آخر من جوانبها . وكان التحليل المسيحي للاسلام تحليلا دفاعيا بمعنى ان مبدعيه ادركوا ان الاسلام قد قام على اساس الديانات الابراهيمية الاقدم . ولذا كان المقصود به ، قبل كل شيء ، هدف الفكرة القائلة بأن الاسلام يجب المسيحية . وانطلاقا من احساسهم ان الاسلام قد قام لزعزعة دعائم المسيحية من اساسها ، فقد بدأ اغلب المجادلين من الفكرة التي تزعم ان الاسلام كان تهديدا فعالا للمسيحية ، ثم سعوا الى اثبات ان الاسلام « نبوة زائفة » حسب لغة العصر ، وقد فعلوا ذلك بوسيلة لا تزيد فعاليتها عن مجرد التأكيد ، نقطة بعد اخرى ، على ان الاسلام لا يساير العقيدة المسيحية . لذا ، فان هذه التهجمات الجدلية الشرسة التي لا ترعى ضميرا ـ كانت في عنف الحروب الصليبية ذاتها ، اي انها كانت « عدوانية » الطابع ، « دفاعية المقصد » .

وكانت الافتراءات على الرسول والمسلمين الاول في العادة افتراءات بذيئة وغير معقولة للغاية ، وكثير من القصص التي حيكت عن الرسول كانت سقيمة في التلويها وهي قصص اوجدتها اساطير شعبية اقوامن اقل قدر من الدقة التاريخية ، وقد ترددت كثيرا جدا في جميع المؤلفات الجدالية ، تقريبا ... التي لا يتسع المقام هنا لذكرها كلا على حدة ، [٥] واغرب هذه الترهات نسجها الخيال المسيحي ، كما نقلتها اسطورة شعبية ، تلك التي تزعم بأن الرسول لم يكن مؤسس ديانة جديدة ، وانما هو مسيحي مرتد حاقد ، كون طائفة منشقة داخل المسيحية يحدوه في ذلك طموح منحرف . فالخرافة التي تقول بان محمدا كردينال روماني اسس مذهبا جديدا منشقا كانت من عمل النحاة الفرنسيين في القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين . وقد انتشرت هذه الخرافة على نحو خاص في شمال ايطاليا على عهد دانتي ، حيث رواها له معلمه « برنتو لاتيني » . وفي رواية اخرى لهذه الخرافة ـ وجدت في (شامبين) يوصف محمد بأنه اكثر الكرادلة حكمة واغزرهم علما ـ وقد وصلت شهرته كواعظ الى درجة حدت بمجلس الكرادلة المقدس لان يحثه على دعوة السراسنة في الشرق لاعتناق المسيحية . لكنه رفض في اول الامر

---

(٤) لمزيد من التفاصيل ، انظر موقف العامة والمتعلمين اتجاه العرب في العصور الوسطى » ، تأليف : نورمان دانيل ، صحيفة الجمعية الاسيوية الملكية لبريطانيا العظمى وايرلندا ، مجلد ١ ، ١٩٧٧ ، ص ص . ٤١ ـ ٥٢ .

Norman Daniel : "Learned and Popular Attitudes to the Arabs in the Middle Ages", **Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland,** No. 1, 1977.

(٥) للألمام بتاريخ هذه الكتابات الجدلية ، انظر المقال الذي كتبه رشا الصباح بعنوان « الجحيم ٢٨ : صورة محمد » في صحيفة جامعة ييل للدراسات الايطالية ، المجلد ١ ، العدد ٢ ، ربيع ١٩٧٧ .

Rasha l-Sabah : "Inferno XXVIII, The Figure of Muhammad", **Yale Italian Studies,** Vol. 1, No. 2, Spring 1977.

ان يأخذ هذه الرسالة على عاتقه لكنهم وعدوه بترقيته الى وظيفة باب . وعلى هذا الشرط غادر محمد روما . وقد اجتذب محمد جماهير غفيرة من السراسنة الى اعتناق المسيحية حيثما حل فيهم واعظا . غير ان الكرادلة نقضوا العهد معه . فعلى اثر وفاة البابا الحاكم اختاروا شخصا آخر غير محمد ليحل محله . عندئذ كان انتقام محمد ـ كما تقول الاسطورة ، بأن دفع من هداهم الى الارتداد عن المسيحية واخذ يبشر فيهم ما يناقض العقيدة المسيحية . [٦] ومن هذه الخرافة وحدها نستطيع ان نتبين الاسطورة التي ابتدعها الغرب عن ان الاسلام كان اداة للانتقام من المسيحية ولم يكن دينا في حد ذاته . من هذا المنطلق كان من السهل اشاعة وتبرير الفكرة التي تزعم ان الاسلام كان نوعا من الهرطقة والخروج على المسيحية .

وبالاضافة الى هذه الاسطورة فان استخدام او سوء استخدام عدد كبير من المصادر العربية لترسيخ هذه القصص المسيحية كان لمهمة العلماء ، لمهمة ذات غرض عملي ولو أن الغرض الظاهري كان تبشيريا . لكن الحالات القليلة التي نعرفها عن حدوث سب علني للرسول في بلاد اسلامية انتهت بطرد الارساليات التبشيرية او بقتل افرادها . وربما كان الغرض الحقيقي ـ وهو بالتأكيد الغرض الوحيد الذي خدم فعلا ـ هو تقوية ايمان المسيحيين المؤمنين ، كما هو الحال في كثير من الدفاعات المسيحية ، خاصة في ضوء الظروف التاريخية للاسلام الذي كان في ذلك الوقت امبراطورية زاهرة تقرع ابواب اوروبا . وكان أول أوروبي يهتم اهتماما نشطا باستخدام المصادر العربية لاغراض هجومية على الاسلام ـ هو « بيتر » الفرنسي الملقب « بالنبيل » ، راهب دير كلوني . [٧] ففي عام ١١٤١ ، بينما كان في رحلة تفقدية للاديرة الكلونية في اسبانيا بحثا عن قس لاتينيين يكونون على دراسة باللغة العربية ، اكتشف الانجليزي « روبرت أوف كتن والسلاتي » هرمن الدلماشي » . وكان كلاهما من دارسي علم التنجيم وخبيرين في اللغة العربية كما وصفهما بيتر في خطاب كتب به الى برنارد أوف كليرفو (BERNARD OF CLAIRVAUX) . لقد اغراهما « بالرجاء والمال الوفير بترك دراستهما في سبيل خير أجل الا وهو النضال ضد هرطقة محمد الوثنية » . [٨] بالعمل على تزويد اللاتينيين الجهلة بمعلومات وافية عن هذه « الهرطقة » كي يستخدموها في العمل التبشيري . ومن الجلي ان بيتر النبيل قد شعر بأن هذا الموضوع ملح . لذا فقد اقنع نفسه بأن معرفة القرآن والالمام بشيء عن الفكر اللاهوتي الاسلامي قد اصبح امرا ملزما للمسيحيين حتى يهاجموا الاسلام على نحو فعال . وقد انطلق بيتر لتحقيق هذا الهدف ببراعة فائقة على غرار ما يفعل جميع الدعاة المتحمسين فلم يدخر جهدا او مالا لتجنيد الدارسين

---

(٦) وردت هذه الخرافة في كثير من الكتابات الغالية . ومن الباحثين الذين تناولوا هذا الموضوع ، الساندروني الكويا في الاسطورية صداني وردت في كتاب دراسة النقد وتاريخ الادب في مقال بعنوان « اسطورة محمد في الغرب » ، المجلد الثاني (بولونيا ، زنيكلي ١٩١٢) ص ص ٢٠٨ ـ ٢٦٥ .

"La Leggenda di Maometto in Oriente", **Studi di critica e storia letteraria**, Vol. 2, Bologna, Zanichelli, 1912.

نورمان دانيل ـ الاسلام والغرب : رسم الصورة ، ادنبرة ، مطبعة جامعة ادنبرة ، ١٩٦٠ .

Norman Daniel : **Islam and the West : The Making of an Image**, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1960.

ميشيل راي بول في كتابه صورة محمد في الادب الانجليزي الوسيط (رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة نورث كارولينا في تشابهل ، ١٩٧٠) .

Michael Ray Paul : "The Figure of Mahomet in Middle English Literature", unpublished doctoral dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill, 1970.

(٧) لمزيد من التفاصيل عن هذا الرجل وعلاقته بالاسلام ، انظر جيمس كرتزك ، في كتابه بيتر النبيل والاسلام ، برنستون ، مطبعة جامعة برنستون ١٩٦٤ .

(James Kritzeck : **Peter the Venerable and Islam**, Princeton, Princeton University Press, 1964).

(٨) المصدر السابق

والمستعربين من الطراز الاول على الرغم من ان حماس هؤلاء للكشف عن كنوز المكتبات العربية كان له مصدر وهدف يختلفان عما جند من اجله تمام الاختلاف . فهما بوصفهما مستعربين لم يكن همهما في الحقيقة الاشتراك في الجدل المسيحي ضد الاسلام بل التعطش للعلم العربي . ولذا ، فقد استغلا هذه العمولة من بيتر المبجل لكي يتابعا اهتماماتها العلمية والاكاديمية بالاستزادة من علوم العرب . لكنهما ما ان ربطا نفسيهما بجهاز الجدل المسيحي حتى وجدا نفسيهما مجبرين على اعلان احتقارهما للاسلام وطرائقه الامر الذي كان متوقعا من كل مسيحي صالح .

ومن الواضح ان اظهار الاسلام في كتابتهما بمظهر الدين المتعصب كان استرضاء لسيدهم ورغبة في التأمين لانفسهم موردا ماليا مستمرا . ولعله كان تعبيرا عن احساس بالاحباط لاضطرارهم قضاء جل وقتهم في ترجمة اصول العقيدة الاسلامية على حساب ما كانوا به اكثر شغفا الا وهو دراسة علوم العرب الفلكية والرياضية . وقد اكد « روبرت اوف كيتون » قائما انه لم يكن متحمسا على الاطلاق للتضحية بمشاغله العلمية ووضع معرفته عن كنوز العرب تحت تصرف رجال الجدل المسيحي . ولم يكن الا مقابل شيء مادي عالي ليقنعه لفضح « الهرطقة السراسينية » على الملأ وان صرح بدافع من الواجب ان ما اغراه على ان يأخذ هذه المهمة على عاتقه ، انما هو « حكمة بيتر المبجل » و « نوره الروحاني » .

بهذا المعنى يبدو روبرت اوف كيتون ، رجلا ذا عقل لم يتعصب الا بعد الطلب ولقاء ثمن عال . ولكن عند تقييمنا لمكانته كمستعرب ، يتعين علينا ان نتذكر انه كان اللاتيني الوحيد الذي ترجم القرآن ، وهو اهم نص من النصوص التي تمت ترجمتها بتكليف من بيتر المبجل وقصد به ادانة الاسلام بلسان الاسلام .

ومن الاعمال التي تمت ترجمتها بتكليف من بيتر .. بعض الرسائل التي تزعم بانها سجل معاصر لجدل تم في القرن التاسع حول قيم الاسلام والمسيحية ، كما عثر في مكتبات اسبانيا على بضع نسخ تتناول نسب الرسول ، كما وجدت في اقدم سيرة اسلامية التي كتبها محمد بن اسحق ، وكتب اخرى في الاحاديث .

وقد ترجم القرآن الكريم في ١٥ يوليو سنة ١١٤٣ م ، اي بداية عام ٥٣٨ هـ . وهذه الترجمة وغيرها من ترجمات المصادر العربية اتخذت بمثابة الاساس للتهجمات المسيحية على الاسلام . وقد كان يتم انجاز هذه الترجمات في الغالب على نحو من التهكم والتحريف والتشويه والسخرية من الاسلام ورسوله من جانب رجال الجدل المسيحي . وقد كان بيتر المبجل وكتابه الرد على هرطقة السراسنة ومذهبهم الشيطاني « هما اللذان يقودان ويوجهان حركة التأليف الجدلية التي قصد بها تفنيد الاسلام على اساس من تعاليمه . [٩] » .

ومن المصادر الاسلامية التي عرفت في القرن الثاني عشر الميلادي ، نجد ان الرابط الاساسي بين المسيحية والاسلام قد اوحت به قصة « بحيرة » . والقصة كما يحكيها المسلمون تتحدث عن الصبي محمد وهو يرافق قوافل التجارة بين مكة والشام ، حيث التقى به راهب مسيحي يدعى بحيرة الذي تنبأ نبوة هذا الفتى في المستقبل ، فقد قرأ في الكتب المسيحية عن بعث هذا الرسول وتلك هي الكتب الصحيحة التي كانت في حوزة المسيحيين غير الضالين ، اولئك الذين وصفهم القرآن بأنهم « اقرب مودة للذين آمنوا » « ذلك ان منهم قسيسين ورهبانا وانهم لا يستكبرون ... » (سورة المائدة ـ ٨٢)

ها هو راهب مسيحي ، كان شخصية تاريخية في القرن السادس يشهد للاسلام ورسالته . تلك الرسالة التي حاولت المسيحية الضالة من خلال كنيستها الرسمية ، انكارها . ولقد وصفت شخصية بحيرة بالطبع ، بأنها شخصية راهب مسيحي

---

(٩) انظر الحاشية رقم ٧

منشق . وذلك في القدم جدل بيزنطي مثله ثيوفانيس (ت ٨١٨ م) . لقد صور على انه الوحي « للنبي الزائف » والمتآمر معه على المسيحية . وقد تطورت صورته هذه في اذهان المسيحيين بحكم هذه العلاقة التي وصفته « بالراهب المسيحي ملعون الروح » .

وسرعان ما انتقلت هذه المواقف وتلك الصورة العامة المشوهة للاسلام ونبيه ـ على يد العلماء والقساوسة الى الادب الشعبي ـ ادب الرومانسي والمغامرة حيث امتصت واصبحت جزاء لا يتجزأ منه . ثم وجهت لعامة الجماهير . [١٠]

ومن الممكن اعتبار هذه المؤلفات الروائية نوعا من الدعاية التي قصد بها استغلال الرأي العام وطمأنته . لا سيما في ظروف الهزائم المتوالية التي اوقعها بهم المسلمون في الحروب الصليبية ، بانهم سوف ينتصرون على الاسلام في آخر الامر . ومع ذلك فان هذا النوع من الادب يختلف عن تلك الاعمال الجدالية التي كان الاكاديميون يكتبونها من حيث انها تحتوي على شيء من الاحترام ، وفي بعض الاحيان الاحترام الكبير ، لقواد المسلمين ، وذلك في جميع الاشعار تقريبا . **ففي احد الاعمال الشعبية بعنوان « صلاح الدين »** نجد ان لدى مؤلفه احساسا بمعايشة مثل الفروسية الاسلامية ، وقد بدا قويا ، مستوليا على موضوع القصة برمتها . في هذا السياق ، نجد ان بعض العرب قد اصبحوا في نظر المسيحي الغربي ، مسيحيين فخريين . وغدا العالم العربي في نظر الشعراء المسيحيين لا في نظر المجادلين المتعصبين ، مصدرا أو إطارا للمغامرة والعجائب والاثارة ، اكثر من كونه « ارض الاعداء » .

ومع ان الغرب المسيحي كان ينظر للاسلام على انه كيان سلبي ، فان الامر يختلف بالنسبة للشرق . فقد نظروا اليه وقد اتسع مداه ليشمل مناطق كصقلية واسبانيا على انه ارض العجائب التي اضفى عليها الخيال الغربي الوانا اخرى من السحر والاعجاز . ولكن ، وهذا اهم ما في الامر ـ فيما يتعلق بعلوم الفلسفة والعلوم البحتة والطب والتكنولوجيا ، كان الغرب مستعدا للتعلم من العرب ، وفي هذا كانوا ينظرون الى العلم العربي باعجاب واحترام . [١١]

وقد كان لما اكتسبوه من معرفة تأتت لهم عن طريق التوسع في ترجمة الاعمال العربية الى اللاتينية ، دفعة قوية لبزوغ فجر النهضة الاوروبية خلال القرن الثاني عشر الميلادي . وقد كان للمعرفة العربية اثرها الملموس في كل نواحي الحياة ابان القرن الثالث عشر . وقد كانت بمثابة الحافز القوي ، مضافا اليها احياء تراث الرومان واليونان ـ لاعلام رواد النهضة الاوروبية امثال دانتي (١٢٦٥ ـ ١٣٢١) وبترارك (١٣٠٤ ـ ١٣٧٤) .

وقد كانت العلاقات الثقافية بين الاسلام والغرب اللاتينيين امرا غاية في الاختلاف نظرا لما كان عليه الاخير من تخلف تقاني . اما على مستوى تكتيك الدفاع عن الدين فقد كان كلا الفريقين يرجع الى كتابه المقدس والى العقل في آن معا سعيا من

---

(١٠) انظر ، ريتا الصباح ، مصدر سبق ذكره

(١١) انظر جون اوين ، شكاكو عصر النهضة في ايطاليا ، مطبعة كينيكات ، ١٩٠٨ ، ص ص ٦٣ ـ ٧٢ .

(John Owen : **The Skeptics of the Italian Renaissance**, Kennikat Press, 1908, pp. 63-72).

وانظر ايضا نورمان دانيال في كتابه ، العرب واوروبا العصور الوسطى لونجمان ، ١٩٦٩ .

(Norman Daniel : **The Arabs and Medieval Europe**, Longman, 1979).

ثم انظر ايضا تراث الاسلام تصنيف توماس ارنولد والفرد جيوم ، مطبعة جامعة اكسفورد ، ١٩٣١ .

(**The Legacy of Islam**, ed. Thomas Arnold and Alfred Guillaume,Oxford University Press, 1931.

كل فريق لاقناع الفريق الآخر واقناع نفسه . بيد انها كانا يقومان بهذا بطرق مختلفة . كان كل فريق يرجع الى كتابه المقدس من حيث المبدأ ـ كي يحاجج به الآخر ـ لكن كانت للمسلمين ميزة لاشك فيها ، نظرا لان محمدا قد عاش بعد المسيح ، ونظرا لانه هو وليس المسيح قد ترك كتابا مقدسا .

ثم ان القرآن كان أرجح من الانجيل بوصفه كلام الله ذاته . وفيما يختص بالعقل ، فقد كان المسلمون يدركون ان امور الدين تتجاوز العقل ، لكنهم كانوا يرون في نفس الوقت ان الدين يجب الا يناقض العقل ، وانه يجب ان يسمح بالتحليل والمساءلة المنطقية . وبهذا توصل المسلمون الى حجج عقلانية كاسحة ضد المسيحية . في الجانب الآخر كان المسيحيون يؤمنون بالاسرار الدينية وهو الجانب الذي لم يكن في متناول العقل وحسب ، بل ويناقضه في الواقع . لذا ، كان بامكان المسيحيين ان يثيروا الحجج العقلية ضد الاسلام لكنهم لم يكونوا يستطيعون الصمود على التدليل العقلي على النحو الذي استطاع به المسلمون ان يثيروا حججهم ضد المسيحية . والواقع ان العقيدة المسيحية تؤمن بأنه ليس في وسع العقل البشري الذي يحكمه المنطق ان يدرك حقيقة المسيحية ، فذلك امر يحتاج الى بركة الله وفتوحه . واجمالا ، فان الاسلام ، باعتباره دين الوسط لا التطرف ، ينظر الى غيره من الديانات بما فيها المسيحية على انها في الاساس نوع من التطرف الاسلامي في عدد من جوانبها .

وهنالك قضية مكملة في العلاقة بين الاسلام والمسيحية ، الا وهي ان المسلمين ينظرون الى القرآن على انه جامع لكل ما يحتاج المسلم معرفته عن المسيحية من حيث طبيعتها واركانها ومن حيث الحكم عليها ـ لذا ، فقد رأوا انه ليس ثم ضرورة للاستزادة من دراسة المسيحية ـ اتلاؤا بقوله تعالى « ما فرطنا في الكتاب من شيء ... » (سورة الانعام ـ ٣٨) . اما المسيحيون من جانبهم ، فلم يستطيعوا الرجوع الى كتابهم المقدس كي يعرفوا شيئا عن الاسلام .

لقد كانوا على جهل مطلق بالاسلام وكان عليهم ان يدرسوه . اما على المستوى الفكري ، فكبار المفكرين من امثال ابن سينا (٩٨٠ ـ ١٠٣٧) والغزالي (١٠٥٨ ـ ١١١١ م) فلم يكن ليشاركهما احد من مفكري الغرب . وكان على اللاتينيين ان ينتظروا زمنا طويلا حتى يظهر فيهم رجال على مثل هذا الحجم او رجال قادرون على استيعاب فكر عباقرة من امثال ابن باجه (ت ١١٣٨) أو ابن رشد (١١٢٦ ـ ١١٩٨) .

●●●

لقد حاولنا في الملاحظات السابقة ان نحدد تعدد الاسس التي بنيت عليها العلاقات بين الشرق والغرب ، بين الاسلام والمسيحية ، خلال العصور الوسطى . وهذه الاسس تعد امرا جوهريا في فهم العلاقات ووجهات النظر المتبادلة بين المسيحية والاسلام خلال تلك العصور . زد على هذا ، بالنسبة لموضوع دراستنا هذه ـ فان الالمام بهذه الاسس امرا لا مفر منه لتحديد الارضية التي أُستقى منها دانتي افكاره عن الاسلام ، ورسم من خلالها الشخصيات الاسلامية في الكوميديا الالهية ـ ويغير هذه النظرة المستشرقة الشمولية الى العلاقة والتفاعل بين الاسلام والمسيحية خلال العصور الوسطى ـ وبغير وجهات نظر مقابلة وجها لوجه ، يصعب ، ان لم يكن يستحيل على اي قارئ أن يفهم تصوير دانتي للشخصيات الاسلامية في الكوميديا الالهية .

وقبل ان نتطرق للنظر في رسم دانتي لصورة النبي محمد والامام علي في الكوميديا الالهية ، يجمل بنا ان نُدلي ببعض من الملاحظات حول الترجمة العربية لهذه الملحمة ، وهي على قدر معرفتنا الترجمة العربية الوحيدة ، الا وهي الترجمة التي قام بها حسن عثمان [١٢] وعلى الرغم من ضخامة هذا المشروع ومن ان ترجمته لرائعة دانتي كانت ترجمة باهرة ، فان حسن عثمان قد اسقط من الترجمة جزءا من الجحيم ، وهو الجزء الخاص بوصف الرسول وعلي . وقد علق على هذا الحذف في الهامش الخاص

(١٢) الكوميديا الالهية ، دانتي الليجيري (ثلاثة اجزاء ـ الجحيم ـ المطهر ـ الفردوس) ـ ترجمة حسن عثمان ، دار المعارف بمصر الطبعة الثانية ١٩٥٥ .

بالانشودة ٢٨ ، التي يظهر فيها النبي وابن عمه ، بقوله : « ولقد حذفت من هذه الانشودة ابياتا وجدتها غير جديرة بالترجمة وبحث عن النبي محمد عليه افضل الصلاة والسلام . وقد اخطأ دانتي في ذلك خطأً جسيما تأثر فيه بما كان سائدا في عصره بين العامة او في المؤلفات عن الرسول العظيم ، بحيث لم يستطع اهل الغرب وقتئذ تقدير رسالة الاسلام الحقة وفهم حكمته الالهية » (١٣)

وفي اعتقادنا ان هذا الموقف تصرف يدعو الى الغرابة . وانطلاقا من المثل القائل ان « ناقل الكفر ليس بكافر » فقد ذكرنا فيما سبق ان الغرب كان منشغلا بترجمة الكتب الاسلامية الدينية وكتب الادب في العصور الوسطى لكي يقدمه في صورة مشوهة تخدم غاياته الجدلية . وقد لاحظنا فيما سبق انه قد تمت ترجمة القرآن الكريم في الغرب في عام ١١٤٣ م بهدف تشويه محتوياته من جانب الجدليين المسيحيين الذين كانوا تواقين لسحق الاسلام وتدمير كل ركن من اركان الدين الجديد . فاذا كان الغرب قد دأب منذ القرن الثاني عشر على محاربة الاسلام ، واذا كان قد قام بتشويه صورة القرآن الكريم وبثها في آدابه كما يظهر في **الكوميديا الالهية** ، فلماذا ونحن في القرن العشرين نتردد في فضح هذه الآراء دفاعا عن ديننا ؟ لماذا ندفن رؤوسنا في الرمال ، ولا نعد انفسنا لمواجهة الحقيقة ونتفحص ابعاد الصور البشعة ، خبيئة المرامي التي لفقها علماء الغرب لديننا الحنيف خلال العصور الوسطى ؟ ويدافع من سعينا للدفاع عن ديننا ، فان كاتبة هذه السطور ترفض ما قام به حسن عثمان من حذف للجزء المذكور ، وذلك لاول مرة باللغة العربية لكي تعري طبيعة الصورة التي رسمها الغرب للرسول ، كما ظهرت في **الكوميديا الالهية** فبدون دراسة هذه الصورة دراسة موضوعية ، امينة ، علمية ، لن نتمكن من فضح هذه الصورة الكريهة وابعادها التعصبية ، كما لن نتمكن من الدفاع عن ديننا الحنيف على النحو الذي يفي بالغرض .

يظهر محمد في النشيد الثامن والعشرين من الجحيم وقد انزله دانتي في المنطقة الثامنة من مناطق الجحيم وهي المنطقة المقسمة الى عشرة جيوب للشر ، وقد رسمها دانتي على صورة جيوب كالحة مظلمة تحيط بمقر ابليس في الجحيم . لذا ، فان دانتي قبل ان يلتقي بمحمد في الجحيم يمر اولا على الدوائر السبع السابقة التي تجمع خطائين اقل شأنا في خطاياهم من محمد وهم فئة المنغمسين في حب الشهوات والبخلاء والشرهين والمرطقين والعاصين والمنتحرين والمجدفين .

ولا يأتي بعد محمد سوى المزيفين والخونة (بما فيهم يهوذا الاسخريوطي وبروتس وكاسيوس) وذلك قبل ان نصل الى الدرك الاسفل من النار ، حيث ابليس ، وعليه ، فان محمدا ، وفقا للمخطط الذي تصوره دانتي للجحيم ، ينتمي الى نظام هرمي جامد من الشرور ، في الفئة التي اطلق عليها دانتي فئة « باذرو الفتنة والشقاق » . وفي القسم الخامس من الجحيم الذي يضم هذه الفئة من الخطائين يكون محمد اول من يظهر ويقدم نفسه . من هذا ، نستنتج ان دانتي قد اراد بهذا الظهور ان يدلل على ان محمدا زعيم هذه الفئة وممثلها في الجحيم ، تلك الفئة التي اطلق عليها « باذرو الشر والشقاق » .

اما الصورة التي يعذب بها محمد ، وهي عقاب سرمدي في الجحيم ، فقد ظهرت على نحو مثير للتقزز والاشمئزاز . انه يشق الى قسمين ، على نحو متكرر لا ينتهي ، ابتداء من الذقن وانتهاء بالشرج . ويصفه دانتي : « بيرميل تفسخت ضلوعه » . (١٤) ولا تتوانى النعار دانتي في هذا الموضع من النشيد عن ان تعفي القاريء من ادق تفاصيل التعذيب الجسدي التي يصفها اتثل هذا الوصف المروع . فهو يتناول بالوصف المستفيض احشاء محمد والفرازات امعائه غير هياب ولا متوجس . وعندما يقدم محمد نفسه الى دانتي يشير الى علي الذي يسبقه في صف المذنبين ، والذي يقوم الشيطان المكلف بشقه شطرين .

---

(١٣) المرجع السابق ص ٣٧٦ .

(١٤) "Gia veggia, per mezzul perdere o lulla, Comio vidi un, cosi non si pertugia" : **Divina Commedia**, ed. cit. p. 246.

ـ علي يتقدمني باكي العينين ـ وقد شق محياه من الذقن حتى منبت الشعر في رأسه .

ـ وجميع من تراهم هنا كانوا في حياتهم من باذري الفتنة والشقاق لهذا ، تراهم وقد شقوا على هذا النحو [١٥]

ولعل القارىء المدقق او المحلل النابه يلاحظ ان شق محمد يبدأ من الذقن وينتهي حتى الشرج ، في حين يتم شق ابن عمه بالعكس اي من الذقن الى منبت الشعر في رأسه .

من هذا نستنتج ان دانتي اراد بهذا ان يجعل عقاب علي بشقه من الذقن الى الجبهة تتميا وتكميلا للعقاب الذي انزل بابن عمه ، نبينا عليه الصلاة والسلام .

ان طريقة العقاب التي جرى بها تعذيب النبي والامام علي ـ الا وهي التمثيل بجسديهما ، هي التصوير الرمزي في نظر دانتي للشقاق الذي بذراه هما واتباعهما في جسد الكنيسة والتي تعد بمثابة جسد المسيح نفسه [١٦] . في العرف المسيحي . وهي ايضا تعد طريقة دانتي في التهكم والسخرية مما يدعيانه من سحر لاهوتي . وكما سبق ان ذكرنا اكثر من مرة ، فان تصوير دانتي لم يكن من بنات افكاره ، لكنه صاغ هذه الصورة على غرار الصورة الزائفة التي كانت شائعة في عصره ، والتي اختلقتها قساوسة الغرب للاسلام ورسوله بدافع التحمس للمسيحية والدفاع عنها ضد قوة الاسلام التي كانت تزداد على مر الايام ، واصبحت قوة عالمية هددت في رسالتها بزعزعة ذات الدعائم التي يقوم عليها دينهم .

لكن ذلك لم يكن كل ما اراد دانتي قوله عن الاسلام ، ففي بداية الجحيم تظهر فئة صغيرة من المسلمين ، كابن سينا وابن رشد وصلاح الدين الايوبي ، والوثنيون الفاضلون جنبا الى جنب مع هيكتور وإينياس وابراهيم وسقراط وافلاطون وارسطو ـ وقد اختصوا بالمنطقة الاولى من الجحيم ، حيث يتلقون الحد الادنى من العقاب ، بل والعقاب الشريف ، ذلك لان دانتي معجب بفضائلهم العظيمة وانجازاتهم ، ولكن نظرا لانهم لم يكونوا مسيحيين ، فيجب ان يحكم عليهم ولو حكما مخففا لانهم يمثلون العبقرية والحكمة ، ولو انها تخلو من الحقيقة المسيحية ، ويبرز بحدة في ذهن القارىء هذا التضارب في وضع عباقرة ، عاشوا قبل المسيحية جنبا الى جنب مع عباقرة عاشوا بعد ظهور المسيح ، ومنهم المسلمون .

صحيح أن الأبدية تتلاشى فيها كل الفروق ، إلا أن التفاوت غير العادي والمفارقة التاريخية بوضع الشخصيات اللامعة التي عاشت قبل المسيحية في نفس فئة الوثنيين الملعونين ، مع المسلمين الذي جاءوا بعد المسيحية امر لا يقلق دانتي ، ومع ان القرآن ينص على نبوة عيسى ، نجد ان دانتي يفضل النظر الى المسلمين وكبار فلاسفتهم باعتبارهم جهلة بالمسيحية من الاساس .

بهذا الوضع يطرح سؤالا محيرا الى حد ما في اذهان قرائه ولاسيما في اذهان قرائه المسلمين ، وهذا السؤال هو : لماذا يضع دانتي الرسول وابن عمه في اعمق اعماق الجحيم ، بينما يضع ثلاثة من اكثر اتباعه حماسة في اول دائرة واخفها مع افلاطون

---

(١٥) المصدر السابق .

"Dinanzi a me sen va piangendo Ali, fesso nel voltto dal mento al ciuffetto.E tutti li altri che tu vedi qui, seminator di scandalo e di scisma fuor vivi, e pero son fessi cosi"

(١٦) ان توحد جسد المسيح مع جسد الكنيسة كان موضوعا لدراسة كتبها أرنست هـ . كنتاروفكس ، بعنوان : جسدا الملك ، دراسة حول اللاهوت السياسي في العصور الوسطى ، برنستون ، مطبعة جامعة برنستون ١٩٥٧ .

Ernst H. Kantarowicz : **The King's Two Bodies : A Study in Medieval Political Theology**, Princeton, Princeton University Press, 1957.

وارسطو وسقراط ؟ اي بين هؤلاء الذين لو قدر لهم ان عرفوا المسيحية واعلنوا ايمانهم بها لما وضعوا مثل هذا الموضع في **الكوميديا الالهية** . ولكننا وجدناهم بين الارواح المنعمة في فردوس دانتي . لماذا تجاهل دانتي حقيقة ان هؤلاء المسلمين الثلاثة كانوا من اعظم اتباع الدعوة الاسلامية . ومن اكبر مناصريها ؟.

●●●

ان ذلك لغموض عجيب بأن يضعهم في مستوى اعلى من رسولهم . ذلك لانه يقتضي حماسهم الديني وحده خاصة لو اخذنا بعين الاعتبار حماس صلاح الدين الايوبي كقائد عسكري وحماس ابن رشد كفيلسوف لابد وانها متدانان مع الرسول . والتفسير المنطقي الوحيد لتصنيف دانتي لتلك الشخصيات المسلمة مع الارواح الفاضلة هو انه تغاضى عمدا عن اتجاهاتهم الدينية وفضل اعتبارهم رموزا للحكمة الانسانية والعبقرية . ومن هذه الناحية فان دانتي يقدم اسمى آيات التبجيل لتفوق العلوم الاسلامية لانه لم يجد من بين الاوروبيين من هم في مكانة تضارع مكانة علماء المسلمين وفضلهم . وكان لانتاج ابن سينا الادبي الهائل اثره العظيم في تفكير الغرب في العصور الوسطى . ومن الممكن ان نذكر من بين كتبه « الشفاء » والذي عرف في اوروبا في العصور الوسطى باسم « سفيشنيا » SUFFICENTIA . ويعد هذا العمل الضخم شرحا تفصيليا للعلوم الاغريقية وعلى الاخص تلك الرسائل الموجودة في كتابات ارسطو . وكان قصد ابن سينا في كتابة هذا العمل هو شرح فكر ارسطو لكنه هو نفسه ، كما يقرر في مقدمة كتاب ـ لم يكن ارسطو ـ طاليا . والكتاب في كثير من مواضيعه يعبر في الغالب عن آراء ابن سينا الخاصة . وتتضمن اعماله الاخرى :

كتاب « النجاة » وكتاب « الارشادات والتنبيهات » وكتاب « المباحثات » اما الكتاب الذي جعله ذا تأثير واسع في الطب الاوروبي فهو القانون في الطب وقد عرف في صورته الاوروبية باسم كانون (CANON) . وهذه الموسوعة الطبية تعد بحق ذروة التصنيف العربي . وفيها يتناول ابن سينا الطب العام والعقاقير البسيطة والامراض التي تؤثر على جميع اطراف الجسم :

« والواقع ان كتاب « القانون » يعتبر دائرة معارف طبية ، بكل معاني الكلمة ، فهو في التشريح ، لم يترك عضوا من اعضاء الجسم حتى تشريح الاسنان ، وعظام الفكين ، وفي كلامه عن الاعصاب والعقل ، يتناول اعصاب الوجه والجبهة والمقلة والجفن والخد والشفة واللسان.. فضلا عن اعصاب النخاع والصدر . وهكذا يكاد القارىء لكتاب ابن سينا يظن ان ناحية من نواحي الطب الحديث لم تفته ....

كذلك ، عرف اطباء العرب الامراض النفسية ووصفوا لها اكثر من علاج وفسروا كثيرا منها في ضوء العامل الجنسي ، وذلك قبل ان يولد فرويد بمئات السنين . »[١٧]

ونظام التصنيف المستخدم في القانون نظام معقد من حيث براعة ترتيبه وحد الى ما مسئولا عن جنون التصنيف الذي اصاب النظام المدرسي (الاسكولائي) الغربي [١٨] وقد قام « جيرارد اوف كريمونا » بترجمة هذا الكتاب الى اللغة اللاتينية في القرن الثاني عشر الميلادي وهذه الترجمة منشورة في مخطوطات لا حصر لها . والاقبال على هذا الكتاب امر يمكن ادراكه من واقع صدوره ست عشرة مرة خلال الثلاثين عاما الاخيرة من القرن الثالث عشر الميلادي . منها خمس عشرة ترجمة باللاتينية وترجمة

---

(١٧) انظر حضارة ونظم اوروبا في العصور الوسطى . تأليف دكتور سعيد عبد الفتاح عاشور . بيروت . دار النهضة العربية . ١٩٧٦ . ص ص ٣٠٠ ـ ٣٠١ .

(١٨) تراث الاسلام The Legacy of Islam مصدر سبق ذكره . ص ٣٢٦

واحدة بالعبرية ، ومن واقع اعادة صدوره اكثر من عشرين مرة خلال القرن السادس عشر . وهذه الارقام لا تتضمن ما نشر في الاجزاء منه . كما ان التعليقات عليه باللغات اللاتينية والعربية ، واللغات المحلية الدارجة ، سواء ما نشر منها مخطوطا اومطبوعا تعليقات لا حصر لها ، واستمر طبع الكتاب الكتاب وقراءته خلال النصف الثاني من القرن السابع عشر . [١٩]

وبقا ، ظل الطب العربي الذي بلغ ذروته عند ابن سينا ، المصدر والحجة سواء من حيث النظرية والتطبيق في الغرب حتى السنوات الاخيرة من عصر النهضة الاوروبية . والمقولة التي تردد كثيرا عن ان الغرب مدين للعرب في اكتشافه لارسطو تقول يحتاج الى شيء من التحديد . فقد يكون من الادق ان نقول بأن الغرب مدين للعرب في اكتشافه للفلسفة الارسطوطالية ، ذلك لان اهتمام العلماء الاوروبيين بأعمال ارسطو قد زكاه لولا معرفتهم بالفكر العربي . وقد كان نفوذ ابن رشد في هذا الصدد طاغيا مهيمنا . وبدون الدخول اطلاقا في تلك الكتلة المتجانسة من النظريات التي ارتبط بها اسم ابن رشد نستطيع القول ، في ايجاز ، ان اطوارها الاساسية مستقاة من مثالية المدرسة السكندرية التي قامت بحورها على الفلسفة الارسطوطالية . اما اللقب الذي كان دانتي يخلعه على ابن رشد وهو يقدمه في **الكوميديا الالهية** ، فهو لقب « المعلق الاكبر » ويعني ضمنيا « الفيلسوف الاكبر » و« الكاتب الاكبر » . [٢٠] وقد وصلت شهرة ارسطو اوجها خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين وقد كان ابن رشد هو المسئول عن ترويج فلسفته ونقل فكره الى الغرب خلال هذين القرنين .

وخير ما يعرف به ابن رشد من القاب هو لقب « المعلق الاكبر » لما انجزه من تعليقات وشروح لمؤلفات ارسطو . فقد كتب انواعا ثلاثة من التعليقات : طال ، ومتوسط ومختصر ، متناولا بهذه الطريقة جميع مؤلفات ارسطو الرئيسية تقريبا فيما عدا كتاب السياسة . ونظرا لانه لم يعثر على مخطوطة لترجمة عربية لتلك الرسالة ، فقد كتب مختصرا لجمهورية افلاطون كبديل لكتاب السياسة لارسطو .

ويحاول ابن رشد في هذه التعليقات ان يفسر اراء ارسطو الحقيقية مستبعدا تزيدات الافلاطونية الحديثة (Neo - Platonism) وغيرها من التزيدات الاخرى التي وجدت في كتابات المسلمين الاول .

وقد ترجم قدر كبير من هذه التعليقات الى اللاتينية سواء كانت ترجمتها من العربية رأسا ام عن ترجمة عبرية لها . وليس من قبيل المبالغة ان قلنا ان تأثيرها على الفلسفة المسيحية (وايضا على الفلسفة اليهودية) كان عظيما جدا . وهذا التأثير يرجع في المقام الاول الى العلم بفكر ارسطو وفهمه كما يتجلى في تعليقات ابن رشد والذي كان من الممكن اكتسابه منها .

ولكن من خلال تعليقاته على ارسطو يتميز ابن رشد بقدر كبير من الاصالة الفكرية والتي تظهر عن غير قصد بين الحين والحين اثناء محاولته الكشف عن معنى فكر ارسطو . وسرعان ما تركز الجدل الفكري حول بعض قضايا فلسفة ابن رشد نفسه كآراء منفصلة عن آراء معلمه وأضحت المدرسة الرشدية في اوروبا اللاتينية مدرسة قوية كان لها التأثير الواضح على عصر النهضة بالرغم من معارضة السلطات الكنسية .

ووضع دانتي لابن رشد في **الكوميديا الالهية** ، بين الفلاسفة البارزين كان في الاغلب بسبب التأثير غير العادي الذي مارسه ابن رشد على فكر توما الاكويني ، وهو رجل دين مسيحي كانت مؤلفاته معروفة تماما لدى دانتي وكان للفلسفة الدينية اثر واضح في **الكوميديا الالهية** .

---

(١٩) المصدر السابق ، ص ٢٣٠

(٢٠) على الرغم من الموقف العدائي الشديد الذي اتخذه توما الاكويني من بعض نظريات ابن رشد ، فانه كان دائما يذكره في مواضع كثيرة من كتاباته ويلقبه « بالمعلق » .

وتقاط التلاقي ، وكأنها مصادفة ، بين ابن رشد وتوما الاكويني في الفكر اللاهوتي ، لا تعد ولا تحصى ، وابرز وجهة نظر يشترك فيها المفكران الكبيران هي مكانتهما كمدافعين عن ذات المثل الاعلى ، الا وهي الموافقة بين الفلسفة والعقيدة . وفضلا عن هذا فان توما الاكويني عندما اراد ان يدعم حججه في الدفاع عن هذه الموافقة ، استخدم الكثير من البراهين التي سبقه اليها الفيلسوف المسلم ، وهي مشروحة بوضوح في كتاب الفلسفة **وفصل المقال في موافقة الحكمة والشريعة** ، لابن رشد . كما ان الصراع بين الفلسفة والحقيقة المنزلة كما وردت في الانجيل والقرآن فأمر غير ملحوظ عند كل من توما الاكويني وابن رشد على التوالي . واذا كان ثم تضارب ظاهري بين الحقيقة المنزلة والحقيقة الفلسفية ، فان ذلك راجع في اعتقادهما الى خطأ في الفهم من جانب القارىء لها . لم يكن المعنى الحرفي البسيط هو المعنى السليم على الدوام لاسيما عندما تصف الله باوصاف بشرية .

واوجه التشابه بين ابن رشد وتوما الاكويني غاية في التعدد ، بحيث يمكننا ان نعزوها الى امر اكثر متانة من مجرد كونها محض مصادفة . فالرغبة المشتركة للتوفيق بين الفلسفة واللاهوت ليست في حد ذاتها بذات المغزى الكبير لكننا عندما نجد خطة البحث عند كليهما تسير في خطوط متوازية ، فان ذلك يعني قطعا ، استنتاجا بان ابن رشد قد خلف للدارسين المسيحيين شيئا اكثر من مجرد التعليق على ارسطو . فكلا المفكرين يستشهدان بآيات من القرآن والانجيل بعد التدليل بالبراهين الفلسفية على صحة العقيدة ، وكلاهما يبدأ بشواهد مشكوك في صحتها او متناقضة ظاهريا . كما نجد نفس الدليل على وجود الله من خلال الحركة والعناية الالهية للعالم ، نفس الجدل عن ان وحدانية الله من وحدانية العالم .[٢١]

ووجود صلاح الدين في الكوميديا الالهية بين الارواح الفاضلة والموصوفة بالشهامة ـ لا يتم تفسيره الا من خلال الحروب الصليبية وما ترتب على ذلك من ازدهار الانشطة وتفاعلها بين الشرق والغرب .

وصورة صلاح الدين التي ظهرت في مختلف التصويرات الادبية قد تم رسمها في الاصل بوحي من محاولة استعادة واثارة الظروف التي كانت موجودة قبلا .

وبالتدريج ، اكتسب القائد الاسلامي الكبير مكانة جليلة مبجلة واضحى قدوة حسنة وحاجة . وابرز ظرف من هذه الظروف هو ذلك التفاهم الذي ساد بين المسلمين والمسيحيين قبيل نهاية القرن الثالث عشر الميلادي . وهذا التفاهم هو الذي تبدى بقوة في قوانين الفروسية الخاصة بالنظم العسكرية والجهاد ، كما تبدت في تقنين التسامح الديني .

وليس بنا ثم حاجة للخوض في **العلاقات المسيحية الاسلامية المبكرة** ، وقد ذكرنا فيما سبق الوضع المتبادل بينهما كعقيدتين متعارضتين والعداوة التي كان لابد ان تتمخض عن هذا التحيز . لكن التسامح والتفتح من جانب الاسلام تجاه المسيحية قد تمثلا في تسامح وشهامة قادة المسلمين تجاه قادة الصليبيين . ولقد كان الرسول نفسه ، مع حماسه وغيرته الدينية غاية في التسامح ومثلا عليه ولقد كان دون ريب غاية في التسامح تجاه اليهودية والنصرانية . والواقع ان هنالك عناصر مشتركة بين الاديان السامية الثلاثة على نحو لا يسمح منطقيا بوجود عداء من قبل الدين الجديد ضد الديانتين الاقدم . الاسماء المشرفة والمبجلة لدى المسيحية واليهودية هي اسماء مشرفة ومبجلة لدى النبي . كما ان هنالك ايضا تشابهات عدة في الفكر الديني والرأي والمشاركة الوجدانية ـ وهذه كلها قواسم مشتركة بين الاديان السامية الثلاثة ـ تلك التشابهات يقرها الاسلام ويعترف

(٢١) لمزيد من التفاصيل : انظر تراث الاسلام ، مصدر سبق ذكره ص ص ٢٣٦ ـ ٢٥٠

بها . وبلا شك هنالك اجزاء من القرآن تظهر كراهية شديدة للكافرين ، لكن المقصود بالكافرين هم عبدة الاصنام والمشركين بالله ، وليس المقصود بهم اولئك الذين امنوا بوحدانية الله في مختلف اطوارها . [٢٢]

لذا ، فاننا بعد استبعاد جانب التعصب والقسوة ـ وهو موجود في جميع الاديان تقريبا ـ فاننا نجد في قواد الاسلام كما نجد في رسوله امثلة لرجال بارزين من حيث استنارة عقولهم وتحرر فكرهم وقوة تسامحهم .

اذا نظرنا الى تاريخ الاسلام ككل فلا مناص من اعتباره دعاية قوية للثقافة والسخاء ، مما يتباين تباينا صارخا ، اذا ما قورن بالبربرية التي احاطت به .

ولعل السبب فيما لدى العرب من تفوق على الاجناس السامية الاخرى من حيث سيادتهم للتقدم الفكري والعلمي والتسامح الديني ـ يكمن في تحركهم الفكري الاعظم وبقدرتهم على استيعابه استيعابا حادا . وهاتان الميزتان مكنتا قادة المسلمين من تقييم وتقدير كل ما لدى البلاد التي فتحوها من فكر وفن وعلم ، كما افادتهم في تكييف ما اكتشفوه من بحوث حتى تصبح ذات فائدة للتقدم الفكري او الحرية الذهنية او الرفاهية الحقة للبشرية جمعاء . [٢٣]

كما كان الاسلام ـ على الرغم مما صبته عليه المسيحية من لعنات وازدراء وكراهية ـ زاخر برجال ، حكاما كانوا ام رعايا ، كانت حياتهم مثلا على الاستقامة والنقاء والورع ، وكان من بين هؤلاء الرجال صلاح الدين الايوبي ، الذي اتخذه المسيحيون مثلا على الفروسية ، رغم مقاومته الشرسة لحملاتهم الصليبية . وغدت عدالة قاهر الصليبيين وكرمه وسماحته فضائل يضرب بها المثل في وقت كانت فيه حياة البابوات والكرادلة نموذجا للفضائح في طول العالم المسيحي وعرضه . [٢٤]

وفي **الكوميديا الالهية** ، نرى صلاح الدين في نفس المكانة المميزة لسقراط وافلاطون وارسطو وغيرهم من الفلاسفة والحكماء والابطال في العصور السابقة على القرون الوسطى . وظهور صلاح الدين في **الكوميديا الالهية** يوضح لنا في قوة قدر ما تسرب للعقل الايطالي من افكار اتت اليه من الفلسفة والدين والادب الوافدة عليه من امم اخرى . ولم يكن دانتي نفسه على معرفة وثيقة بمفكري اليونان واللاتينيين وحسب ، بل وبطرائق التفكير عند ابن رشد وابن سينا والغزالي الذين يظهرون في رائعته .

لكن ظهور صلاح الدين في **الكوميديا الالهية** ، كان له اسباب تختلف الى حد ما عن ظهور فيلسوفي الاسلام : ابن سينا وابن رشد . ومن الضرورة بمكان ان نبحث عن اسباب هذا الظهور بين نماذج الحكمة والعبقرية الانسانية . ذلك ان تسامي ومثالية هذه الشخصية الاسلامية الشهيرة في المجتمع المسيحي خلال العصور الوسطى ، لا يمكن تفسيره على اساس انه مجرد انعكاس لعظمته التاريخية . خاصة لو اخذنا بعين الاعتبار انه كرس حياته كلها لاحباط جهود الصليبيين بمقاومة توسع النفوذ المسيحي في الشرق . والنوادر المتعددة التي تتناول عظمة السلطان وانسانيته تعود الى خلق صورة ادبية لابد من البحث

---

(٢٢) انظر : رشا الصباح ، صورة العرب في الادب الايطالي خلال العصور الوسطى رسالة دكتوراه ، غير منشورة ، جامعة ييل ، ديسمبر ١٩٧٧ ، ص ص ١٠١ ـ ١٠٨

(Rasha Al-Sabah: **The Figure of the Arab in Medieval Italian Literature**, unpublished doctoral dissertation, Yale University, December 1977. pp. 101-108).

(٢٣) انظر جون ارين ، مصدر سبق ذكره

(٢٤) انظر ، رشا الصباح ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٢٧

عنها في مختلف المواقف والامزجة والاتجاهات التي كانت لدى المجتمع الاوروبي في القرون الوسطى . كان احد هذه المواقف العامة في ذلك الوقت هو اعتقاد العادات الكنسية والفكرة القائلة انه يمكن لروح الله ان تظهر في عقائد اخرى غير العقيدة المسيحية . [٢٥]

وقد لا يكون كافيا ان نصف هذه المواقف بأنها مظاهر للتسامح الديني ذلك لان التسامح ـ كحد او مصطلح ـ يعني ضمنيا موقفا سلبيا نحو من يوجه لهم هذا التسامح ، بعبارة اخرى ، انه شيء لم يكن ثم حاجة لوقوعه ، ولكنه على اية حال ، يتطلب على الاقل قبولا فاتر الحماس . اما حالة صلاح الدين فتوحي بأنه كان اكثر من مجرد رجل متسامح نظرا لان صورته الادبية تثبت انه ليس كافيا للمرء ان يكون عظيما حتى يعد متسامحا كريما ويصبح نموذجا للفضائل الكبرى . فجنكيز خان ـ على سبيل المثال ـ لم ينجح كما نجح صلاح الدين في كسب الوجدان المسيحي في العصور الوسطى واكتسابه هذه المكانة السامية في الادب .

●●●

نستطيع من الملاحظات السابقة ان نستنتج ان ادب العصور الوسطى في اوربا لم يظهر صورة متجانسة للانسان العربي والانسان المسلم . ففي بعض هذه الصور ، تتبنى العقلية الاوروبية رأيا متحررا (مع ارجند) حيال شخصيات عربية معينة ، بينما تبنت في حالات اخرى موقفا غاية في التزمت . وهذه النظرات المتنوعة تنبت من الاتجاهات والاغراض الخاصة بافراد الكتاب وفي اغلب الاحيان . تلقى الشخصيات الاسلامية البارزة اما قبولا كاملا او انكسارا متطرفا . لقد اضحى الكتاب الغربيون منشغلين بعنف الجدل ضد الاسلام بهدي من البلاديه اللاهوتية المتشددة . وقد جعلوا من محمد الهدف الرئيسي لهجومهم . وبهذا يمكننا اعتبار التهجم على محمد بلورة لمقت الغرب العرب في ابشع صوره . فالتصوير الشهير الذي رسمه دانتي للنبي ك « أس الشقاق » كما سبق ان اوضحنا ـ يعد علامة مألوفة وبارزة على التعصب الاعمى والكراهية الكنسية .

وفي مقابل ما عومل به الرسول من رفض وانكار ، نجد ذلك التكريم لقادة المسلمين ومتكلميهم وفلاسفتهم . ومن الممكن ان نستخلص من كل ما ذكر ان ادب العصور الوسطى يعكس موقف المجتمع الغربي ذا الحدين تجاه الثقافة العربية والاسلام . ذلك اننا نلاحظ ـ من ناحية ـ ما يكنه العلم الغربي من تقدير عميق للعمل العربي ولا سيما تقديره العميق لعدد من العلماء العرب من امثال (ابن رشد وابن سينا والفارابي) . ومن ناحية اخرى نلاحظ وجود الخصومة الدينية الحادة بين الغرب المسيحي والعالم الاسلامي والتي خلفتها الحروب الصليبية والجهاد على التوالي . واخيرا ، يحق لنا ان نقول .. ان المواقف والتحيزات التي تكونت خلال العصور الوسطى ضد الاسلام لا تزال قائمة حتى يومنا هذا ..

***

(٢٥) المصدر السابق ص ٧٥ ـ ٨٠

الطروبادور.. والحب الرفيع "مشكلة في التعريب"

محمد اسماعيل الموافي

نوع الحب العاطفي ، الذي هو موضوع هذا البحث ظل ، منذ ظهوره في أواخر القرن الحادي عشر الميلادي ، بغير اسم متفق عليه بين مؤرخي الأدب ونقاده حتى عام ١٨٨٣ ، حين اكتشف له الاسم أو المصطلح amour courtoise (١) وترجم بالانجليزية الى courtly love . ومن ذلك الحين ، وعلى مدى ما يقرب من مائة عام حتى الآن ، لقيت هذه التسمية من القبول ما جعلها عملة مشتركة او متداولة بين الثقات من النقاد والباحثين . وفي العقدين الأخيرين فقط بدأت بعض أصوات تعلو بالاعتراض على هذا المصطلح ، وهذه قصة سوف نتابعها فيما بعد .

أما هنا فهمنا أن نتفق على مصطلح تنقل به هذه التسمية الى اللغة العربية ، مصطلح لا يثير خلافا كالذي بدأ يثيره المصطلح الأوروبي ، ولا تقوم عليه اعتراضات كالتي يمكن توجيهها الى التعريبات المستخدمة حاليا .

---

(١) اكتشف هذه التسمية جاستون باريس Gaston paris انظر :
Lancelot du lac : le Conte de la Charette' Romania / XII, 1883, p. 519
صحيح ان جاستون باريس له الفضل وحده في اشاعة هذا المصطلح في عالم النقد الحديث لكن الباحث جان فرابيه Jean frappier استطاع ان يجد له اصلا بروفنسيا في قصيدة الشاعر Pierre D. Auvergne (عاش حوالي ١١٢٨ - ١١٨٠ م) وذلك في عبارة Cortez, amors انظر :

Cahiers de Civilization Medievale, 11, p. 137.

كما توجد اشارة اليه Amor Cortesl في Roman de Flamenca في القرن الثالث عشر . انظر :
Martin, John Hall ; Loxe's Fools ; London, 1972, p. In.
كما استطاعت الباحثة Elizabeth S. Donno ان تجد ثلاث حالات ذكر فيها المرادف Courtly love في قصيدة Orchestra (١٥٧٥) للشاعر الانجليزي سير جون ديفيز Sir John Davies انظر :
Donaldsin, F.T. ; Speaking of Chaucer, London 1970. p. 163 nf.

فأكثر من مصدر عربي يشير الى هذا النوع من الحب العاطفي باسم « الحب الفروسي »[٢] ، وتشير مصادر أخرى اليه باسم « الحب البلاطي » أو « حب القصور »[٣] .

ولنبدأ « بالحب الفروسي » وهي التسمية الأقدم . وأهم اعتراض يمكن أن يقوم على هذه التسمية هو أن نسبة هذا الحب الى الفروسية تفيد الزعم بأن ظهور هذا الحب مرتبط أصلا بقيام نظام الفروسية . وأن أرباب هذا الحب يتصفون بصفات الفرسان ويسلكون سلوكهم . وقد ينطبق هذا التفسير على الظروف التاريخية لنشأة الحب العاطفي عند العرب ، حيث يجد النقاد بدايات له في شعر عنترة[٤] . أما في الغرب فنظرية اقتران قيام الحب الجديد بقيام نظام الفروسية هناك تعارضها نظريات أخرى لا تأخذ بهذا التفسير . فاذا استبدلنا « بالفروسية » نعتا آخر من نعوت الفروسية ، وذلك بأن نحرر العاطفة الجديدة من ارتباطها بالحدث التاريخي ، وهو قيام نظام الفروسية في الغرب ، ونربطها بدلا من ذلك بصفة من صفات الفروسية كأن نسميها مثلا الحب الصادق أو الشريف أو الكريم أو الثابت الخ (باعتبار ان جميع هذه الصفات تنتمي الى صلب الفروسية وجوهرها) قام على كل هذه التسميات نفس الاعتراض ، ألا وهو عدم وجود اجماع بين نقاد الغرب ومؤرخيه المحدثين على أن « الحب الجديد » كان بالضرورة متصفا بهذه الأوصاف .

أما التعريب الآخر وهو « الحب البلاطي » أو « حب القصور » فأكبر اعتراض عليه هو دلالته على انحصار هذه العاطفة في طبقة اجتماعية معينة هي طبقة رجال البلاط أو الارستقراط دون عامة الناس ، نظرا لأن هذه الطبقات الارستقراطية كانت تملك من الوقت والفراغ والترف والتعليم وغيرها من الأسباب المواتية لهذا النوع من الحب مما لم يتيسر للطبقات الشعبية . وقد يكون هذا صحيحا فيما يتعلق بالنشأة التاريخية ، باعتبار ان بلاطات الأمراء في بروفنس كانت الأسبق الى ايواء هذا الحب ، ولكن من الصعب أن نتصور بقاء هذه العاطفة محصورة بين تلك الأسوار .

هذا الى أن ترجمة courtly في المصطلح courtly love « بالبلاطي » فيها إغفال لحقيقة من حقائق التطور اللغوي ، وهي ان اللفظ قد يتغير مدلوله على مر العصور . وكما ان بعض الكلمات يبطل استعمالها ويتوقف تداولها ، يعتري كلمات أخرى أطوار تنسخ معانيها القديمة وتكسبها معاني جديدة . وهذا الأخير هو ما حدث للنعت courtly الذي انسلخ من مدلوله المتعلق بالبلاط منذ أوائل القرن التاسع عشر ، طبقا لما يورده معجم اكسفورد للغة الانجليزية oed[٥] واكتسب مدلولا جديدا لعله كان كامنا فيه منذ البداية ، ويجمع هذا المدلول عددا من المعاني مثل رقة الحاشية ، ودماثة الخلق ، وحسن المظهر ، والرقي والتأدب والتلطف ، وربما أمكن جمع هذه المعاني كلها في مدلول التهذيب ، وعليه يمكن ان يترجم المصطلح courtly love « بالحب المهذب » .

ودليل آخر على أن النعت courtly قد انسلخ من معناه البلاطي او الارستقراطي أن بيتر درونك ، صاحب كتاب لاتينية القرون الوسطى ونشأة أغاني الحب في أوروبا ، الذي يحاول ان يثبت فيه ان الحب العاطفي ليس قصرا على الملوك والأمراء ومن لف لفهم من علية القوم ، وانما هو تعبير نابع من استعداد فطري قد يوجد بين العامة كما يوجد بين الخاصة ـ أقول أن

---

(٢) سهير القلماوي ، محمود على مكي ، « في الأدب » ، أثر العرب والاسلام في النهضة الاوروبية ، ـ يونسكو ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ ص ٦٢ .

(٣) عبد الواحد لؤلؤة « ملامح عربية في بواكير الشعر الانجليزي » ، آفاق عربية بغداد ، السنة الثالثة عدد ٦ ، تشرين الاول ١٩٧٧ ص ٩٠ .

(٤) محمد مفيد الشوباشي ، رحلة الادب العربي الى أوروبا ، مكتبة الدراسات الادبية ٤٧ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٧٨ .

(٥) Oxford English Dictionary, vol. II. pp. 1095-6.

درونك هذا قد احتفظ بالنعت courtly في المصطلح الذي اقترحه وهو Courtly experience للدلالة على مشاعر الحب العاطفي . وهو بالطبع لا يستخدمه بمعنى « بلاطي » وانما بمعنى صفة الحساسية التي تتوفر لدى المحبين . [٦]

وثمة تعريب ثالث وقع عرضا في سياق نقل الدكتور محمد غنيمي هلال لعنوان رسالة في الحب من اللاتينية وهي Ars Honeste Amande فترجم هذا العنوان الى : « فن الحب العف » [٧] ويصدق على هذا التعريب ما سبق ان سقناه من اعتراض على التعريب « الحب الفروسي » فنعت هذا الحب « بالعف » لاتناه يصدق الى حد كبير على أوصاف الطروبادور للحب حتى لا تستبعد الجانب الحسي من الحب . لكننا نجد نقادا باحثين ، كسيرفوستلا ، يزعمون بأن هذا الحب لم يكن عفا اومثاليا اومترفعا عن المتعة الحسية ، وان ما كان يبديه الشعراء من سمو في مبادئهم كان تمويها على السلطات الكنسية التي كانت قد بدأت في اضطهاد هؤلاء الشعراء .

وقد ميز Marcabru ماركبرو وهو الذي عاش في أواسط القرن الثاني عشر ، وكان أبرز الطروبادور وأكثرهم ابداعا وأصالة ، بين مفهومين للحب ؛ أحدهما سماه Fin,Amors ويمكن ان نترجمه بالحب الرفيع أو الراقي . وقد امتدح هذا النوع من الحب رغم أنه لا يخلو من الحسية ، نظرا لأن صاحبه يتطلع به الى الرقي الاخلاقي ، والسمو برغبات الجسد وحاجات الروح ، والآخر سماه Fals,Amors أو Bass, amors [٨] ويمكن ان يترجم بعبارة الحب الحقير او الوضيع ، وقد ذمه ماركبرو واعتبره حبا عقيما لأنه يقتصر على المتعة الحسية . وواضح ان ماركبرو الذي كان يأخذ على الارستقراط في زمانه انفلاتهم من قيود الاخلاق قصد بهذا التمييز ابتداعهم الى المفهوم الاول من الحب ، اي الحب الرفيع .

ويرى ناقد حديث [٩] ان ترجمة المصطلح الفرنسي Amour courtoise بالعبارة الانجليزية Courtly love ترجمة لا تخلو من الخطأ . فهو يلاحظ أن جاستون باريس وهو ، كما قدمنا ، أول من اكتشف المصطلح الفرنسي للعصر الحديث كتب الصفة Courtoise بحروف مائلة لابرازها وايضا « ربما لانه قصد أن يوحي بلفظ Cortezia في اللغة البروفنسية » . ولو اتبع الانجليز هذا التوجيه لأكدوا الصفة Courtly دون الموصوف الذي هو Love . لكن النطق الانجليزى الحديث يفعل العكس فيؤكد الموصوف دون الصفة ، وبذلك يصرف الذهن الى التفكير في الحب بغرباته وفتنته [١٠] ويصده عن تقييده بالوصف « رفيع » أو راق أو مهذب » .

لهذا كله رأيت أن استخدم عبارة « الحب أو الغزل الطروبادوري » طالما كنت في معرض الحديث عن الشعر البروفنسي وفيما عدا ذلك استخدم عبارة « الحب » او الغزل المهذب (أو الراقي او الرفيع) . وسواء استخدمت هذه أو تلك فسيكون للتسمية ميزة أخرى ، هي كونها لا تتضمن حكما اخلاقيا كالذي تحمله مثلا تسمية « الحب العف » الذي يمكن ان يؤيدها فريق من النقاد ويعترض عليها الفريق الآخر .

---

(٦) Dronke, Peter ; **Medieval Latin and the Rise of European Love - Lyric**;vol.1, 2nd ed. Oxford, 1968, p. 3.

(٧) محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص ٣ ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٢٠٥ .

(٨) **European Literature**, „Marcabru" (Mid 12th cent.), The Penguin Companion to Literature 2: et. Anthony Thorlby, 1969, p. 508.

(٩) Donaldsin : **Speaking of Chaucer**, op. cit., „The Myth of Courtly Love", p. 154

(١٠) نفس المرجع ونفس الصفحة .

ظهور الشعر الطروبادوري وانتشاره

الزواج في القرون الوسطى المسيحية :

لم تكن العصور الوسطى في أوروبا عصور اظلام وحسب ، بل كانت عصور الظلم الذي وقع على المرأة المتزوجة بالذات . ولعلها في كل تاريخها لم تشهد اتهاما لطبيعتها وشكا طاغيا في فضيلتها ، وانكارا لحاجاتها العاطفية ، وامتهانا لشخصها وكرامتها كالذي شهدته في تلك العصور .

كان الهم الاكبر والشغل الشاغل للزوج سيد الاقطاع ان يحتفظ باقطاعه الموروث او المكتسب ، وكان حرصه عليه يتجاوز حرصه على أي سعادة في الدنيا والآخرة . فاذا لم تلد له زوجته من يرث هذا الاقطاع لم يتردد في احلال اخرى محلها تلد له ذكرا ، بل انه لم يكن يتردد في تغيير الزوجة اذا عن له أن مصاهرته لأسرة أخرى أحفظ لمصلحته ولمصلحة أملاكه . ويبدو من وثائق ترجع الى الفترة ان رابطة الزوجية كانت قابلة للحل برضا الطرفين . وبالرغم من محاولة الكنيسة الحد من حرية الطلاق التي سادت في ظل القانون العرفي فقد ظلت هذه العادة منتشرة وشائعة حتى القرن التاسع او العاشر الميلادي ، وكل ما نجحت فيه الكنيسة حتى القرن الثاني عشر هو إصرارها على ألا تمارس حالات التخلي عن الزوجات اوتسريحهن ، الا بعد دعوى تنظرها المحاكم الكنسية [11] . وفي حين كانت تسعى الكنيسة لجعل الزواج فريضة مقدسة ظل سادة الاقطاع يعملون على جعله وضعا غير مؤبد يمكن التحلل منه اذا ما اقتضت المصلحة ذلك . وقد استغل رجال من طبقة النبلاء معارضة الكنيسة للزواج بين الأقارب شبه المحارم ليسرحوا زوجات لم تعد لهم مآرب مادية . وتدخلت الكنيسة لكي تخفف من غلظة الازواج في معاملة الزوجات فلم تمنعهم من ضربهن ، وإنما نصحت فقط بتجنب القسوة في الضرب . ومع هذه المساعي المشكورة من الكنيسة ظلت المرأة تعتبر في نظرها مباءة للكبائر ومفرخة للرذيلة [12] مما حمل طوماس الاكويني ، وهو أكبر فيلسوف ديني في ذلك الوقت ، على الافتاء بوجوب خضوع المرأة للرجل ، وباعتبار العلاقة بين الرجل والمرأة من حيث وجوب هيمنة الرجل موازية للعلاقة بين الله والانسان [13] .

ولعل الوجه الوحيد المشرق في حياة النبيلات زوجات الفرسان والنبلاء شيء تضافرت على ايجاده التقاليد الموروثة عن الرومان ، وتلك المأخوذة من الجرمان مع حالة البداوة المعاصرة . فالرغم من خضوعها لتام الخضوع لهيمنة زوجها حيث كانت علاقاتها ، ولا سيما القضائية بالعالم الخارجي لا تتم الا بواسطته ، ففي غياب الزوج كان العرف يخول لها ان تصبح هي السيدة الفعلية للقصر وللاقطاع . ويتفق التاريخ والأدب كلاهما على ذكر سيدات أشرفن بأنفسهن على الدفاع عن معاقلهن ضد الجيوش المحاصرة . ولم يتركن هذه المهمات لمن يمكن ان ينوب عن السيد الفارس من عسكر او اداريين . كانت السيدة فيما عدا تبعيتها لزوجها هي السيد المطاع والآمر الناهي فيمن هم دونه من خدم وحشم وجنود وفرسان وشعراء يعيشون في القصر او على الاقطاع . في هذا المجتمع الذي يحكمه زوجها ، وفي حضورها كانت السيدة تتمتع بمركز رفيع وكانت موضع اجلال من رعاياها

---

(11) Sidney Painter : **French Chivalry : Chivalric Ideas and Practices in Medival France;** Great Seal Books, Cornell University Press. Ithaka, New York (1940), 3rd Printing 1962, p. 100.

(12) Ibid. p. 105 ....

(13) Ibid., p. 106 ....

زوجها الذين كانوا جميعا يتمنون رضاها . وفي أخريات القرون الوسطى بدأت السيدات النبيلات يستغلن بهذا الوضع في تحسين أوضاعهن الأخرى . (١٤)

وقد شجعت ظروف الحياة في ظل الاقطاع عادة التسري أو اقتناء المحظيات . فالزوجة كانت تختار لتدعيم الصلات الأسرية ، ولما يمكن أن تزيده في أملاك الزوج باضافة املاكها اليه ولقدرتها على الانجاب . اما الجمال والسحر واللياقة بين الزوجين فأمور قلما كانت تدخل في الصفقة . فكان الزوج لكي يشبع شهوته يلجأ الى حيث تهوى نفسه . وحتى اذا كانت الزوجة جميلة ساحرة ولا عذر للزوج في البحث عن متعته بعيدا عنها فقد كانت القاعدة الشائعة هي اتخاذ المحظيات . ومما يثبت شيوع هذه العادة في أوساط النبلاء ذلك العدد الجبار من البنين والبنات غير الشرعيين . ذلك العدد المسجل في وثائق ذلك العهد . وكانت القصور في عهود الاقطاع ، فضلا عن ذلك ، عامرة بالموسات . فيقال ، مثلا ، عن محافظة تشستر بانجلترا في النصف الثاني من القرن الثالث عشر أن تابعا من أتباعه كان يجمع الى عمله كرئيس تشريفات الهيمنة على جميع الفتين المتجولين والموسات في ذلك الاقطاع . ويذكر نفس المصدر ان اقطاعية Catteshall في اقليم Surrey بانجلترا ايضا خلعها ملك البلاد على شخص في مقابل خدمات كان من بينها اشرافه على موسات القصر . ويتضح من النوادر الكثيرة ان بنات الهوى والغانيات كن يؤلفن عنصرا هاما في البيوتات الاقطاعية الفرنسية . (١٥)

فاذا تركنا التاريخ الى الادب وجدنا في الاخير صورة للعلاقة بين الرجل والمرأة مطابقة في كثير من اجزائها للصورة التي وجدناها في الأول : زوجة لانجاب النسل ولا سيما الذكور ، وخليلة لاشباع الشهوات العابرة . وفيما عدا ذلك لم يكن للمرأة مكان في حياة سيد الاقطاع التي كان يشغلها آنا بالحرب وآنا بالقنص . وكانت النساء ولا سيما الزوجات يضربن ويعاملن بقسوة ويظهر موقف الفارس بوضوح من المرأة من خلال مجموعة الملاحم الشعرية المساة Chansons de geste ولأن هذه الاشعار مكتوبة من وجهة نظر الرجال فهي تتناول في معظم الأحوال الحرب والنزاعات بين الحكام وحركات التمرد عليهم . وتدخل النساء في بعض المشاهد ، فنرى الفاضلات منهن زوجات وأمهات يرضعن أطفالهن أو يبكين ازواجهن القتلى ويعرضن الابناء أحيانا على أعمال لا تخلو من القسوة . وكثيرا ما نرى النساء انفسهن ضحايا لوحشية الرجل . فكان رد الرجل اذا عارضته امرأته ان يصفعها على وجهها حتى يدمى أنفها . وفي أحد المشاهد يهدد الامبراطور زوجة بارون تمرد عليه بانه سوف يسلمها للخدم ليشبعوا شهواتهم منها اذا لم تستجب له بالزواج من بارون آخر .

ويبدو أن مشاهد المرأة كزوجة أو أم لم تكن تلقى اقبالا عليها من جمهور الفرسان . وهذا جعل القصاص والرواة يفسحون مجالا أوسع للأميرات الجميلات والفاتنات من الطبقة الراقية الراغبات في المتع الحسية . فيصورون المسيحيات منهن يتسللن الى فراش الضيف من حيث لا يشعر بهن في أغلب الاحيان لا يبدي ترحيبا بهن . اما الأميرة المسلمة فتظهر وهي تخلص الفتى المسيحي الجميل من الأسر الذي وضعه فيه والدها لكي تعربد معه في جناحها الخاص . وكان للمسلمة من وجهة نظر كتاب هذه الملاحم أهمية خاصة ، وهي امكان تحولها الى النصرانية . وكانت طقوس التعميد تفتح المجال أمام قرائح الشعراء فتجود بما يخلب لب الفرسان . فباسم الدين وطقوسه اباح الشعراء لانفسهم ان وصفوا لجمهورهم من الفرسان بدقة مفاتن المرأة وقد جردت من ثيابها من أجل التعميد . (١٦) وليس علينا ان نصدق أن هذا كانّ بالضرورة يمثل سلوك الاميرات مسلمات كن أو مسيحيات بقدر ما يمثل الصورة التي كان يروق للفرسان ان يتخيلوها . فكأن القصاص كانوا يستفتون أمزجة

---

(١٤) Ibid., pp. 106-7

(١٥) Ibid., p. 101

(١٦) Ibid., p. 103

جمهورهم أكثر من استفتائهم للواقع . وعلى أي حال ، فهؤلاء الغانيات من فتيات الملاحم قلما يتزوجن بمن يحربن معهم من الفرسان ، بل تعارف القصاص على أن يرقبوا لهن زيجات من شخصيات ثانوية ، أو يهملوهن تماما .

هذه التقاليد الثقافية وما انطبع عليها فرسان القرون الوسطى من غلظة وغطرسة لم تكن هي العامل الوحيد المؤثر في تشكيل الاخلاق الجنسية لدى طبقة النبلاء بل يجب ان نضيف اليها نظرية القرون الوسطى في الزواج .

من الطبيعي ان أي اتصال جنسي خارج اطار الزوجية كانت ترفضه الكنيسة بتاتا ، لذا ستكون ملاحظاتنا هنا منصبة على نظرة الدين المسيحي الى هذا الموضوع في حدود العلاقة الزوجية . وهو موضوع غاية في التعقيد [١٧] ولكننا سنحاول تبسيطه دون الاخلال بأساسياته .

ثمة اجماع بين فقهاء الكنيسة على أن الحب الشهواني العارم اثم محرم حتى ولو كان هدفه الزوجة . وفي الكتب والرسائل التي دارت حول هذا الموضوع ـ ابتداء من القرن السادس الميلادي حتى العصور الوسطى المتأخرة ـ يمكن تمييز ثلاثة عناصر من الموقف الجنسي اختلف عليه الفقهاء حول ما اذا كان أي منها مجرد شر لاعقاب عليه أو اثم يعاقب عليه أو خاليا من أحدهما او من كليهما . هذه العناصر هي : الشهوة والفعل واللذة . وثمة اجماع أو شبه اجماع على خلو الفعل في حد ذاته من الاثم يقابله شبه اجماع كذلك على وجود عنصر الشر في كل حالة من حالات الاتصال الجنسي منذ طرد آدم من الجنة . في بداية القرون الوسطى ساد الاعتقاد ان الفعل يتحول الى اثم اذا صدر عن رغبة عارمة او شهوانية (جريجوري ـ القرن السادس) . في العصور الوسطى المتأخرة تظل الشهوانية شرا لكنها لا تجعل الفعل أثيما اذا كان له عذر مقبول مثل الانجاب مع اعتبار اللذة شرا لا يبلغ مبلغ الاثم (هو جو ـ Hugo of st . Victor) . الفعل مندوب اذا قصد به الانجاب أو دفع ديون الزوجة أو ما شاكل الا اذا سيطرت عليه الشهوانية حينئذ يصير اثما (البرتوس ماجنوس Albertus Magnus) . لا اثم ولا شر في الشهوة او في الفعل او في اللذة كل في حد ذاته ، ولكن الشر كله فيما تؤدي اليه الشهوانية العارمة Passion من ذهاب العقل او اضعاف ملكة التفكير ، وهو شر نتج عن طرد آدم من الجنة ، وليس باثم (طوماس الاكويناس ـ القرن الثالث عشر) .

باختصار وقفت الكنيسة ضد قيام أية علاقة عاطفية بين الرجل وزوجته سواء كانت رومنسية او غير ذلك . بل يمكن ان نضيف بأنها أنكرت على هذه العلاقة ما سمحت به وأعطته للشهوة الجنسية . فطوماس الاكويني يعد يمثل قمة الفكر الديني في العصور الوسطى قد برأ الشهوة والمتعة الجسديتين من الاثم بينما يثبت الشر في غيبوبة ملكة العقل التي ترتب على اهتياج انفعالي شديد . وموقفه من هذا يكاد ان يكون على النقيض تماما مما نادى به الشعر الذي اعتبر الانفعال العاطفي المصاحب لحالة الحب قوة تطهير . وللحقيقة يجب ان نلاحظ الفارق الكبير بين ما عناه فقهاء القرون الوسطى وما يعنيه الرومنسيون بهذا الانفعال الوجداني في الحب أو passion ولعل الفقهاء عنوا بهذا المفهوم الشهوانية او تلك الرغبة الجنسية العارمة التي تلعب بعقل صاحبها ، حتى ليصبح كفاقد الوعي من أثر الشراب . بينما يعني الرومنسيون بنفس اللفظ Passion حدوث نوع من التفاعل الكيماوي في الشهوة وفي المحبة يحيلها الى مركب جديد لا هو مجرد هذه ولا مجرد تلك . هذه الرغبة العاطفية لم يعرفها اكويناس ولا غيره من فقهاء القرون الوسطى ، لانها كانت بالنسبة لهم عدما اوشيئا غير موجود ، ولم تأخذ سبيلها الى الظهور الا في القرن الثاني عشر ، حيث نجد التعبير عنها في شعر الحب المهذب . [١٨]

---

(١٧) من أجل تفاصيل أخرى في هذا الموضوع انظر :

C.S. Lewis : The Allegory of Love ; oup (1936), 1968, pp. 13-17

(١٨) Ibid., p. 17

قصدنا بهذه الملاحظات ان نصف حياة الزوجات في قصور الاقطاع في فرنسا . ولكن الصورة كانت واحدة أينما ذهبت في أوروبا الاقطاعية . فلم يكن العالم الجرماني او العالم السلتي (Celtic) بأوسع صدرا ولا بأرق معاملة للمرأة . هناك أيضا لم تكن قيمة المرأة تزيد كثرا على متاع او بضاعة يساوم عليها كما يساوم على أية سلعة . ولم يكن الزواج يختلف كثيرا عن صفقة تجارية يدخلها حساب لاسرتها ولكن لا يدخلها حساب العاطفة . فلا حرية للمرأة في اختيار زوجها ولا حقوق لها اذا تزوجت ثم قرر الزوج لأسباب سياسية أو ميراثية ان يتحلل من زواجه منها .

وبالاضافة الى نظرة الكنيسة الى العلاقة الجنسية بين الزوجين التي شرحناها آنفا والتي لم تشجع قيام رباط عاطفي بينهما . كان هنالك طوفان من المأثورات الداعية الى عدم الثقة بالمرأة وسوء الظن في طبيعتها . كانت حملة مركزة قوامها أساطير وروايات وقصص قديمة وحديثة ونوادر تدور على الالسنة وخطب تلقى من على المنابر وفي الأسواق . اصل المرأة الآثام منذ طرد آدم من الجنة وتحذر من شرها ومكائدها وتكشف عن طبيعتها الشريرة . كما شاعت كتابات ورسائل اشترك في تحريرها بعض رجالات الكنيسة وجميعها تحض على ذم المرأة وعلى عدم الثقة بها . وفي ديانة جعلت العزوبة والرهبنة مثلها الاعلى كان من الطبيعي ان ينظر الى الزواج باعتباره شرا لا بد منه للانجاب وحفظ الانساب واستمرار النوع البشري . فاذا تعدت العلاقة الزوجية هذه الاغراض بان يقوم بين الزوجين مثلا حب مشبوب او عشق حار كان ذلك باجماع أساطين الكنيسة اثما كبيرا لا يتفاوتون سوى في تقدير حجمه . لهذه الاسباب لم يكن لعاطفة الحب المتأجج مكان في الحياة الزوجية . زد على ذلك ان مجتمعات العصور الوسطى سواء في الشمال او في الجنوب كانت مجتمعات العشرات بل المئات من الأمراء والملوك والنبلاء والرؤساء المتناحرين فيما بينهم المتنافسين على توسيع الحكم او تقليصها والمتحاربين دائما في السر وفي العلن . ومن الطبيعي أن يكون أقوى العواطف . في مثل هذه المجتمعات وأكثرها تحكما في سلوك الرجال ليست هي العاطفة نحو المرأة وانما الولاء لسيد الاقطاع الذي بيده الارزاق كل الأرزاق . وربما أيضا . كما يتضح من الشعر والأدب . مشاعر الزمالة في السلاح .

أما العاطفة التي توفر الحنان والرقة نحو المرأة ولا تلبث ان ترفعها الى أعلى المنازل . وتجعل الرجل بمثابة الخادم الخاضع لها المسبح بجمالها وخصالها وتثير فيه من أسباب الفضيلة ما تتزكى به نفسه حتى يصبح جديرا بها وتجعل من رضاها عنه جنته وسعادته . فشيء لم يألفه المجتمع الاوربي من قبل مجيء ثورة على انقاض الزواج كما كان يمارسه النبلاء في ظل الاقطاع . وثمة اجماع بين المؤرخين على أن هذه العاطفة كانت حدثا جديدا في المجتمع الاوروبي حين ظهرت في أواخر القرن الحادي عشر في نوع جديد من الشعر في بروفانس .(١٩)

●●●

الطروبادور في بروفانس :

في بروفانس . وهي اقليم في الجنوب من فرنسا المتاخم لشبه جزيرة ايبريا من الشرق . وفي أخريات القرن الحادى عشر الميلادى وابان القرن الثانى عشر وبعده . تفجرت طاقة من الشعر الغنائى تميز انتاجها بخصوبته وجدته وتحرره وقدرته الفائقة على الانتشار لا في ربوع فرنسا وحدها بل كذلك فيما جاورها من أصقاع أوروبا شمالا الى ألمانيا وغربا الى انجلترا وشرقا الى ايطاليا وجنوبا الى شبه جزيرة ايبريا .

وجاء هذا التفجير الشعرى تعبيرا عن مفهوم جديد للحب وترجمة لعلاقة عاطفية وتمثل عليا في السلوك الاجتماعي تخلقها هذه العاطفة لتسود في مجتمع الاوساط الراقية التى تنشأ بينها أو تنشأ من أجلها وبسببها مفهوم الحب الجديد .

(١٩) Ibid., p. 4 et passim

ولقد أنجبت هذه الحركة في بروفانس وحدها على مدى قرنين من نهاية الحادي عشر حتى نهاية الثالث عشر ما يبلغ نحو أربعمائة شاعر بحسب ما تؤكد بعض المصادر. وقد أمكن جمع سير حوالي ١١١ منهم وكثير من أشعارهم من مخطوطات ينتمي بعضها الى القرن الثالث عشر والبعض الآخر الى القرن السادس عشر[٢٠]. ويطلق على الصنف الارقى من هؤلاء اسم الطروبادور. وقد كتب هؤلاء شعرهم بلغة بروفانس التي تسمى في بعض الاحيان اللانجدوك Languedoc وهي لهجة فرنسية محلية. وقد بلغ الكثيرون من الطروبادور من سمو العاطفة وجودة التعبير عنها درجة جعلت تلك اللهجة المحلية لغة الشعر الغنائي في القرن الثاني عشر بلا منازع فاستخدمها لهذا الغرض شعراء كثيرون في سائر أنحاء فرنسا وألمانيا وفي ايطاليا على وجه الخصوص.

ويجمع المؤرخون على أن أقدم من عرف من الطروبادور هو جويلم (وليام) الكونت السابع لبواتييه والدوق التاسع لأكيطانيا (١٠٧١ ـ ١١٢٧م) ، أي أنه أول من كتب شعرا تتجلى فيه خصائص الشعر الجديد. ولقد قيل عن هذا الامير الشاعر الذي عاش حياة عاصفة حافلة بالاحداث انه كان دائما يصبو الى ما لم يمكنه تحقيقه.

ولقد اشترك في الحملة الصليبية (١١٠١م) ومنيت الحملة التي اشترك فيها بالهزيمة. وكذلك لم يحالفه التوفيق في صراعه مع الكنيسة اومع أتباعه في الاقطاع. وكان مع ذلك باسلا يشع نبله بالمرح والبهجة. ويذكر مؤرخ له في القرن الثالث عشر انه كان اكثر الناس أدبا ولطفا واكثرهم سحرا للنساء وخداعا لهن.[٢١]

وقد بقي من شعره احدى عشرة قطعة تمثل أقدم نماذج في أوروبا للشعر الغنائي بلغة اوربية عامية مهذبة. وتتصف هذه العدد او يزيد هو غزل يمتاز بلغته التي وثقت العواطف كما يمتاز بما فيه من تكلفة وكراهية للتقاليد. ويرجع المؤرخون، وكلهم أوروبيون، الهامه الشعري الى مصادر عدة : منها الافكار الشائعة في أيامه عن الحب ومنها حياته المرفهة في بلاط بواتييه، ومنها تأثره بالتراث الافيدي[٢٢]، وأخيرا تعزى ربما الى مصادر عربية اسبانية[٢٣].

وأمير آخر لمقاطعة أخرى هي بلي Blaye (عاش حوالي منتصف القرن الثاني عشر) ـ جوفري ريدل Jaufre Rudel بقي لنا من مؤلفاته ست مقطوعات شعرية يتغنى في احداها بسعادته بحب بعيد قد يكون حب الله او حب العذراء او حب الارتحال الى الاراضي المقدسة، او كما يقال أحيانا، حبه لاميرة طرابلس. وأسطورة هذا الحب الاخير ربما اخترعها كاتب سيرته في القرن الثالث عشر. وقد أشار اليها بتراك وصارت مصدر الهام لعدد غير قليل من الشعراء. نذكر منهم على سبيل المثال الانجليزيين براوننج Browning وسوينبرن Swinburne والفرنسي روستان Rostand والايطالي كاردوكي Carducci والالمانيين هين Heine وهيز Heyse.[٢٤]

فنحن مثلا نجد برنار دي فنتادورن Bernart de Ventadorn (ازدهر حوالي ١١٤٥ ـ ١١٨٠ م)، وهو من أعظم شعراء الطروبادور، يقول عنه كاتب سيرته البروفنسي أنه من أصل متواضع، اذ كان والده خبازا يحتطب الوقود ليحمي به أفران

(٢٠) انظر مادة Troubadours في Encyc. Brit. طبعة سنة ١٩٧٠.

(٢١) لمزيد من المعلومات انظر: سهير القلماوي، محمود علي مكي، سبق ذكره، ص ٤٤ ـ ٥٨.

(٢٢) انظر فيما بعد ص.

(٢٣) انظر European Literature السابق ذكره، ص ٣٤٠ انظر أيضا سهير القلماوي، محمود علي مكي، السابق ذكره، حيا وكان هذا التأثير.

(٢٤) انظر European Literature السالف ذكره، ص ٣٩٨

قصر أو قلعة فنتادورن . وكان حاكم هذه المقاطعة (ليموسين Limousin) ابلس الثاني Ebles 11 [٢٥] وهو أيضا شاعر طروبادوري لكن لم يبق شيء من شعره ، وكان يتوسم مخايل النبوغ في برنار فتولى تعليمه الشعر بنفسه .

واذا اعتبرنا الافكار الجديدة عن الحب مزاجا عن عناصر عربية اسبانية اختلطت بعناصر لاتينية أوفيدية ، فان هذا الامتزاج ، حسب ما تشير اليه المراجع [٢٦] ، حصل أولا في بلاط ابلس فيكونت فنتادورن . ويظن ان هذا الفيكونت كانت تربطه علاقة شخصية في أوائل القرن الثاني عشر بوليم التاسع دوق أقيطانيا وأول الطروبادور . وفضلا عن أن ابلس كان هونفسه شاعرا فقد قرب اليه الشعراء ورعاهم . ويشير برنار وماركابرو وهو الآخر طروبادوري سنعود الى الكلام عنه ، في ذكرها لمدرسة ابلس الشعرية الى أن أسلوبا جديدا في الشعر البلاطي قد بدأ هناك [٢٧] ، وسرعان ما انتقل الأسلوب الجديد الى سائر أنحاء البلاد .

ويحتمل أن برنارد في باكورة شعره الغنائي تغزل بسيدة الاقطاعية زوجة ابلس ، وكانت طبقا للرواية تحبه ويحبها منذ الصبا وقبل زواجها من الفيكونت . فلما اكتشف أمر هذا الحب اضطر برنار الى مغادرة فنتادورن والتحق بخدمة اليانور دوقة اقيطانيا التي رحبت به وأحسنت استقباله وبقي في بلاطها وهي زوجة لملك فرنسا ثم تبعها الى انجلترا وبقي في بلاطها هناك وهي زوجة للملك هنري الثاني [٢٨] ولا شك في أن برنار هنا وهناك كان عاملا ساعد على ادخال الافكار الجديدة عن الحب . ومن الجائز ان تكون هذه الافكار قد لقيت معارضة شديدة من لويس السابع ملك فرنسا ومن مستشارية لكن هنري في انجلترا كان أكثر تعاطفا مع هذه الأفكار .

وفي أعذب أغانيه نجد برنار تارة يسمو بنبه الحسية بما حوله الى درجة الشعور الجارف بالفرح ، وتارة يهوى الى قرار سحيق من الأسى والقنوط ، وذلك كله في اطار الحب الرفيع بما ينطوي عليه من مشاعر التضرع والذلة للمحبوب . اما حين يفارقه الالهام العاطفي فان شعره يهبط الى مادون هذا المستوى الرفيع . وبرنار في شعره غير مشغول بالمشكلات الاخلاقية العامة وهو يحصر معظم عطائه الشعري في جنس الكانزو Canso أي المقطعات الغزلية وقد وصلنا منها مايزيد على ٤٥ أضفت عليها لغته الموسيقية وصوره الأخاذة من الحلاوة والطلاوة ما جعل لها حتى اليوم وقعا وجاذبية . ولهذه الصور أصداء مباشرة تتردد في الشعر الفرنسي الى وقت رومنسية الوردة Roman de La Rose (١٢٢٥ ـ ١٢٨٠) التي لاتخلو من بعض منها . واذن فتأثير برنار لم يقتصر على الطروبادور في بروفانس بل تعداهم الى التروفير الفرنسيين الذين كانوا أسبق من نسج على منوال الشعراء الطروبادور .

وربما يرجع الفضل الاكبر في ترويج الافكار الجديدة عن شعر الحب الى اليانور ، التي لم يقتصر نشاطها في هذا المجال على القطرين التي كانت في أولاهما زوجة للويس السابع ملك فرنسا بعد طلاقها فترة زواجها من هنري الثاني ملك انجلترا واقامتها هناك ففي عام ١١٦٧ عين هنري ابنه رتشارد دوقا لاقيطانيا وكان بعد صبيا لم يتجاوز الحادية عشرة فرافقته اليانور الى بواتييه وصارت هي الحاكمة الفعلية للدوقية . فسعت الى احياء مجد أسلافها اذ كانت حفيدة وليم التاسع دوق اقيطانيا . فبدأت باعادة بناء قصر الدوقية في بواتييه وأدخلت عليه من ألوان الترف بعض ما شاهدت في بيزنطة ، وكانت قد زارتها برفقة زوجها

---

(٢٥) بعض المراجع تكتب اسمه Eble بدون S . انظر مثلا Britan ، Ency السالف ذكره ، مادة Provencal Literature مجلد ١٨ صفحة ٦٨١ .

(٢٦) Andreas Capellanus : **The Art of Court y Love**, trans. J.J. Parry, (Fredrich Ungar Publishing Co., New York. 1959), p. 12

(٢٧) نفس المصدر

(٢٨) Britan ' Ency السالف الذكر ، مادة Troubadours

لويس السابع في احدى الحملات الصليبية(٢٩). وفي بلاطها في بواتييه راحت تستقبل علية القوم من سادة وسيدات واستطاعت ربما للمرة الاولى أن تهيىء على مستوى عال أوفاخر المناخ الملائم لبلاط يهتم بأمور الشعر والحب(٣٠) كان ذلك بداية ما يسمى في العرف الحديث بالصالونات الادبية والاجتماعية . وقد ساعدتها في هذه المهمة ، اذا صدقت رواية أندرياس كابيلانوس(٣١)، ابنتها ماري وابنة أخيها أو ابنة أختها (niece) ايزابيل او اليزابث (اسم واحد) أميرة فلاندرز وكذلك أديل (Adele) الزوجة الثالثة للويس السابع(٣٢) . وكانت ، كما تذكر قصيدة للشاعر Conan de Bethune مولعة بتصدر المجالس التي ينشد فيها شعر الحب . أما ايزابيل او اليزابث فقد أوقعها غرامها « بالبدع » الجديدة في المحظور مع زوجها(٣٣). وعلى كل فان تجربة اليانور هذه لم يكتب لها عمر طويل . فقد أتى هنري الثاني الى بواتييه صيف ١١٧٤ وعاد بملكته اليانور الى لندن ووضعها في السجن بعض الوقت لأسباب سياسية لاصلة لها بنشاطها الاجتماعي .

الا أن التقاليد التي وضعتها قد حافظ عليها ثلاثة من أبنائها : هنري وجفر Feoffrey وكانا يرعيان الادب في بواتييه ، ورتشارد (قلب الاسد) الذي كان هو نفسه يقرض الشعر الجديد . كما ان ابنتي اليانور من أبيها لويس قد لعبتا هما الأخريان دورا فعالا في اذاعة الادب الجديد . وقد تزوجتا في نفس العام ١١٦٤ ،ماري من أمير شامبين الكونت هنري Henry the Liberal وأختها الكبرى Alix من أخيه الكونت تيبو Thibaut . وقد واصلت الاختان اهتمامات والدتهما الادبية والاجتماعية وسوف نعود للحديث عن ماري فيما بعد(٣٤).

ومثال أخر على حيوية الحركة الشعرية التي حمل الطروبادور لواءها وعلى قدرتها على الانتشار خارج حدود البروفنس نجده في سيرة الشاعر أرنودانيل Arnaut Daniel الذي كتب شعره فيما بين عامي ١١٨٠و١٢١٠ م . ومن المعروف انه كان في بلاط رتشارد قلب الأسد حين غنى أشعاره في الحب ، كما اشتهر بصداقته لطروبادوري آخر هو برتران دي بورن Bertran de Born الفارس المتحمس للحرب الذي كتب أحسن شعره في التحريض على القتال . وأتى عليه دانتي في مواضع عدة من مؤلفاته(٣٥). ويعود الى أرنو الفضل في أغانيه العاطفية بقبل دور الحب المخلص الذي ينطوي على الخضوع التام لمحبوبته المثالية . وتمتاز أساليبه بخاصتين لايشاركه فيهما أحد من الطروبادور أنه عار من الزخرف وأن ألفاظه منحوتة ومصقولة باتقان شديد . وقد اختصه بالمدح في وصفه له بأنه خير نموذج للشعراء الذين تغنوا بالحب بلغة عامية . ويعترف دانتي بأنه حين كتب السستينا(٣٦)sestina التي تبدأ Al Poco Giorno كان يحاكي أرنو . وفي المطهر يجري دانتي حوارا بين روحي شاعرين أحدهما أرنو الذي يوجد ضمن نصيبه في الحوار ثمانية أبيات من الشعر البروفنسي وهي من نظم دانتي نفسه الذي ضمنها اشارة الى احدى قصائد أرنو . وبترارك هو الآخر مدين لأرنو بفضله بأنه أول شعراء الحب الذين كتبوا بلغة أجنبية (أي غير ايطالية ، بالنسبة لبترارك) ويذكر دانتي في المطهر أن أرنو كتب أيضا رومنسيات أي قصص بلغة النثر . ويزعم لويجي

(٢٩) Amy Kelly: ,Eleanors of Aquitaine and Courts of Love' Speculum, XII, passim.

(٣٠) Art of Courtly Love, op. cit., p. 16

(٣١) Ibid., p. ....

(٣٢) Ib'd., p. 16 ....

(٣٣) Ibid., p. 20. ....

(٣٤) Ibid., p. 16 ....

(٣٥) European Literature, op. cit., „Bertran de Born'' pp. 110-111

(٣٦) السستينا منظومة تتألف من ستة مقاطع شعرية تتألف كل منها من ستة أبيات . وكلمات القوافي المستخدمة في المقطع الأول تكرر في كل واحد من المقاطع الاخرى مع تغيير في الترتيب . وتنتهي المنظومة بثلاثية أي ثلاثة أبيات . ومن الواضح أن مثل هذا النظم يتطلب قدرا كبيرا من الصنعة .

بولشى Luigi Pulici وهو من مؤرخى القرن الخامس عشر أن شخصا باسم أرنو كتب قصة مغامرات تجرى أحداثها في مصر وفي بروفينسال . ويرجح هذه الأخبار مايذكره تاسو من أن أرنو كتب بالنثر قصة بطلها لانسيلوت (٣٧).

ولم يكن يمر عقد من عقود القرن الثانى عشر دون أن يظهر شيء من التعديل أو التنويع على مفهوم الشعر والحب . وقد سبق أن أشرنا الى الطروبادورى ماركبرو Marcabru الذى أطلق على نوع الحب الذى يدعو اليه ويرى لزاما على الشعراء أن يمجدوه اسم Fin Amors واقترحنا أن يترجم الى العربية باسم « الحب الرفيع » وقد وصلنا من آثار هذا الشاعر نحو أربعين مقطوعة شعرية اكثرها يعبر عن فهمه الرفيع للحب كتبها بأسلوب ينم عن شاعر عظيم . ويقال انه استمد آراءه من النظرية الاوجسطينية التى اعتنقها معاصروه من الفلاسفة وكان له فضل تضمينها في شعر ملهم خاطب به ذلك المجتمع الارستقراطى الذى كان يتنامى في جنوب فرنسا والذى كان من حيث معتقداته ونظرياته في حالة هلامية قيد التشكل (٣٨) . وسبق أن أشرنا ايضا عند الكلام على الطروبادورى جوفريه ريودل الى روح التطرف التى أدخلها على مفهوم الحب فجعله نائيا يقرب من أن يكون حبا صوفيا .

ويبدو أن خضوع المحب وذلته الى محبوبه . يعدّ هو جوهر الحب الطروبادورى ومصدر الالهام لاكثر هؤلاء الشعراء ـ هذا التصور لقى رفضا من رمبو أمير مقاطعة اورانج Raimbaut Count of Orange الذى ازدهر في الربع الثالث من القرن الثانى عشر . وقد فضل رمبو كمصدر للالهام الشعرى موقفا آخر من الحياة أكثر ايجابية . موقف الفرحة بمتع الحياة والبهجة بمفاتنها . وكان قد أخذ يصف مشاعره هذه بأسلوب ملغز يعتمد على رموز جد خافية . فأتهمه رفاق له من الشعراء أن يتوخى البساطة في التعبير فانتهى بشعر أكثر وضوحا في أسلوبه وأغنى صنعة وأبدى فيه مهارة فائقة لاسيما في اختيار القوافى مما جعله السلف المباشر في هذا النوع من الشعر لأرنو دانيل الذى أسلفنا ذكره (٣٩).

وممن ثاروا أيضا على مبدأ الخضوع والتذلل للمحبوبة رايمون دى ميرافال Miraraval Raimon de وقد ازدهر فيما بين ١١٨٥ و١٢١٣م وكانت له صداقات حميمة وعلاقات طيبة بأمراء عصره ورجالاته منهم على سبيل المثال : ريمون السادس أمير تولوز ، وبيدرو الثانى أمير اراجون ، والفونس الثامن أمير قسطلة وغيرهم من نبلاء قسطالانيا . ولما منى ميرافال بالهزيمة وفقد قلعته عام ١٢١٣ لجأ الى اسبانيا ودخل ديرا هناك . وبدلا من الفرحة بالحياة التى اختارها رمبو رسالة لشعره ، جعل ميرافال همه أن يكون موضع تقدير واعتبار في أعين الارستقراط والاشراف التى كان جزءا منها . وكان الحب على أيامه قد أضحى فنا للامتاع يشترط فيه القدرة على المسامرة الذكية والحديث المتأنق وسلوك الآداب التى لاتشوبها شائبة . وكان على المحب والمحبوب ان يلتزما بهذا القانون . فاذا أخلت السيدة بشيء منه كان من حق الطروبادورى ان يلومها وأن ينتقدها بل ويهجرها محافظا على سمعته في تلك المجتمعات الراقية . وقد كتب ميرافال شعرا كثيرا أغلبه من جنس الكانزو أى اغانى الحب . وقد اتهم كتاب سيرته في القرن الثالث عشر وورود اسم سيدة في شعره لينسجوا حولها أساطير كثيرة عن غراميات له ربما كانت مختلقة (٤٠).

وفي القرن الثانى عشر عاشت امارات البروفانس وبدوقياتها فترة ازدهار لم تعرفها اوروبا في ذلك الوقت ، وتمتع أمراؤها وأشرافها بمستويات اجتماعية وفكرية حسدهم عليها سائر الحكام في أوروبا . اما ثرواتهم وممتلكاتهم فقد أثارت اطماع النبلاء من

---

(٣٧) European Literature, op. cit., p. 64.

(٣٨) Ibid., „Marcabru" pp. 308 - 9

(٣٩) Ibid., p. 639.

(٤٠) Ibid., pp. 639-640

فرنسا . وأما تحررهم الفكري وما شاع بينهم من خروج على تعاليم الكنيسة فقد أثار سخطة السلطات الكنسية في روما . فما كان من البابا أنوسنت الثالث Innocent 111 الا أن حرض أمراء الشمال وحكامه على أمراء الجنوب وجوقاته بدعوى القضاء على الانحلال والكفر المنتشر في قصور الجنوب وقلاعه . وعام ١٢٠٩م بدأت حملة عرفت باسم الحملة الصليبية الالبيجية Albegensian فأغار بارونات الشمال على دوقيات بروفانس وغيرها من دويلات الجنوب . وما أن انتهت هذه الحرب بعد نحو عشرين سنة حتى انمحت معالم هذه الحضارة ونشر الظلام ألويته في ربوعها .

ومن الشعراء الذين ربما عاصروا بعض أحداث هذه الحرب جويلم (وليم) مونتانيا جول Guilhem Montanhagol (ازدهر ما بين ١٢٣٣ و١٢٥٨هـ) الذي رأى بعينيه المجتمعات الراقية وهي تجتث من جذورها . ويوصف أحيانا بأنه شاعر الحب الطاهر . وقد سبق الى الاسلوب الجديد العذب DOLCE STIL Nova ومهد لظهور مدرسته التي آلت رئاستها الى دانتي الذي كان أول من أطلق عليها هذا الاسم في المطهر . وليس هنا مجال تفصيل الثورة الفكرية او الفنية التي تمثلها هذه المدرسة الشعرية . ويكفي أن نذكر أن مونتانيا جول استطاع ان يحافظ على المعايير الراقية ويثني في شعره على أهمية أن يكون الطروبادوري حسن السمعة محمود السيرة وعلى فضل نابع من ذاته متحليا بالالتزام والاعتدال . ويؤكد . وكأنه يرد على حملة الكنيسة ومحاكم التفتيش التي تعقبت ما ظنتهم مارقين . أن هذه الصفات الرفيعة والمثل العليا ومن ثم القانون الذي ينظمها لايمكن ان تكون منافية للاخلاق او منافية لله .[٤١]

هذا العرض السريع لم يقصد به أن يكون سجلا تاريخيا يشمل كل المعروفين من الطروبادور او الشعراء البروفنسيين . فتلك مهمة تكاد أن تكون متعذرة في الحدود التي نعمل فيها . وانما قصد به اعطاء لمحة خاطفة عن عدد محدود جدا منهم تظهر من خلالها خصوصية هذه الحركة الشعرية وقدرتها على التجديد والتنوع الى أن اندثرت وانطمست بفعل عوامل خارجة عنها بينما ظلت الحركات الشعرية التي تفرعت عنها خارج حدود البروفانس في ازدهار على مدى قرون كثيرة قادمة .

وقبل أن ننتقل الى مرحلة جديدة في هذا العرض سوف نختتم الحديث عن الطروبادور بكلمة عن آخرهم وهو جيرو ركييه Giraut Ripuier (١٢٣٠ ـ ١٢٩٤) وكان ايطاليا من أصل متواضع . لكنه تمتع برعاية أمراء قشتالة ولاسيما الفونسو الحكيم . وقبل ذلك كان قد كتب بواكير شعره في ناربون وهي أشعار غزلية من النمط المعتاد وكان يخاطب فيها دوقة ناربون . وكان ركييه خصب الانتاج متعدد المواهب فانصرف عن التغني بالحب بين الرجل والمرأة الى تمجيد السيدة مريم العذراء في مدائح أو غزليات تحل فيها العذراء محل السيدة المعشوقة في أغاني الحب وهو اتجاه كان قد بدأ يغلب على الشعر الطروبادوري في أخريات أيامه . وفي أول مهرجان شعري في أوروبا الذي أقيم في تولوز عام ١٣٢٤ كانت مريم العذراء الموضوع الشعري الغالب على القصائد التي قدمت في ذلك المهرجان . كما أن لركييه أشعارا أخرى طابعها وعظي وتعليمي بلغ ما خلفه نحو ٨٩ عملا شعريا في مختلف الاجناس . وربما كان أكثر شعره امتاعا سلسلة منظومات رعوية Pastorelas تسجل فيه مرحه وفطانته ومهارته الدرامية . وكان أمرا طبيعيا أن يحس آخر الطروبادور بأفول نجم حضارتهم وبالظلمات التي كانت تتجمع أمام ناظريه وبجعل الظرف غير ملائم لحياة هؤلاء الشعراء . وهو يقول معبرا عن يأسه الشخصي وربما أيضا مذكرا بمجد بروفانس الغابر : الغناء يجب أن ينطلق عن الفرح ، لكن الأسى يطبق علي ويثقل كاهلي . لقد ولدت في غير عصري .[٤٢]

وأجل الاجناس الشعرية التي أتقنها الطروبادور الجنس الذي يسمى Canso أي أغاني الحب[٤٣] . وكان هذا الجنس

---

(٤١) .... Ibid., Guilhem Montonhagol, pp. 340-41

(٤٢) .... Ency. Britan., op. cit., ,Troubadours'

(٤٣) .... European Literature, op. cit., p. 774

يتطلب رشاقة في اللفظ ومهارة فائقة في الصنعة ، وكل قطعة جديدة تتطلب وزنا شعريا جديدا . وقد تعددت الاساليب التى نظمت بها هذه الاناشيد الغزلية في القرن الثانى عشر ، أشهرها على الاطلاق :

(أ) ما سمى trobar lev أى الاسلوب الناصع .

(ب) وذلك الذى سمى trobar clus أى الاسلوب الغامض ويرجع غموضه الى مغالاته في الرمزية وقد اختفى هذا الاسلوب بعد عام ١٢٠٠ .

(ج) trobar ric وهو أسلوب غاية في الاحكام وفيه يولى الشاعر عناية خاصة للقيمة الشعرية لكل كلمة على حدة والنظم وقوافيه شديدة شديدة التعقد . وقد نبغ فيه أرنودانييل Arnaut Daniel الذى حظى باعجاب دانتى في شعره ، كما قدمنا .

أما الاجناس الاخرى من الشعر الغنائى فكانت تتطلب من المهارة الفنية قدرا أقل مما يتطلبه شعر الغزل . ومن هذه الأجناس sirventes وقد يكون وعظيا كما في جيرو دى برنيل Guiraut de Borneih وبيركاردينال Peire Cardenal، أو حماسيا للحض على القتال أو وصف الاحداث الجارية كما هو الحال في شعر برتران دى بورن Bertran de born . ثم هنالك الرعويات pastouralle ، وجنس الحوار المسمى Tonso ، وأناشيد الفجر ويطلق عليها alba أو aube ، وغير ذلك من الأغراض الشعرية .

فما هو ذلك الحب الجديد الذى تنم عنه الثورة الشعرية ؟ يظل شاعر حب سيدة عالية المقام فلا يلبث أن يهيم بها ، فاذا هذا الهيام يملأ عليه وجوده ، واذا هى من الوجود مركزه ، ان غابت عنه لم يزايل خيالها خياله ، وإن كان يحضرها أخذه الخشوع واضطرب قلبه غاية الاضطراب . فالسيدة قد حلت من نفسه منزلة لايرقى اليها خالق . بما في عينيه من الجمال والكمال مايرفعها الى مقام إلهة تحول حبه لها الى عبادة تترجم بالسعى لاكتساب الخلال التى تؤهله لأن يدنو من الهة . وهو يتقرب اليها بالتلطف والتعفف ، بالحياء والوفاء والصدق والطاعة ، وخاصة بالكرم والشجاعة والتضحية . ولا غاية له الا نيل رضاها . أما ما وراء ذلك فلا أمل له فيه الا أن تأخذها به شفقة ، وحتى ترق له ، ان ، رقت ، قد تمر سنين طوال من المعاناة والصبر قد تظفر فيها ببسمة ويقنع منها بكلمة . ودون ذلك حياة من الحرمان هى أقرب للموت ، ينفى النوم عن عينيه لوعة الغرام ويرى عظامه تباريح الهوى ويلتهم حياته مر الأيام العجاف . لكنه مع ذلك مستطيب لعذابه مستعذب لهواه لا تأخذه حسرة أو ندم .

بمثل هذه العواطف الجياشة يموج شعر الطروبادور الذين يتغنون فيه بحرقة الحب وعذابه لكنهم لايتمنون الافاقة من سكرته ولا البرء من سقامه ، فهم كما قال أبو نواس في الخمر الداء والدواء .

مثل هذا الحب لامرأة واحدة ، ولا حب لامرأة غير كريمة الاخلاق ، ولا يصح الحب من بخيل غير كريم . اذ الكرم صفة جوهرية لعاطفة الحب الصادق . وعلى المحب أن يكتم حبه ، لأن اذاعة الحب سبب من أسباب القضاء عليه . ولا يعد صبر المحب وخضوعه أمام المحبوبة ضعفا فيه بل نبلا وسموا .

جوهر الشعر عند الطروبادور اذن هو تصورهم للحب كعاطفة تنشأ من اعجاب الشاعر أو الفارس بسيدة اعجابا لاتحده حدود . وقد يكافأ المحب بالابتسامة او القبلة أو بما هو أعظم لكن حصول هذه المكافأة او عدم حصولها ليس له أى تأثير على جوهر الحب نفسه . وكل ما ينال المحب من هناء او شقاء يأتى من عبادة السيدة ، وسببه ما تتحلى به من خصال حسنة : من الجمال والسحر والفطنة والخلق . وهذا بالضبط ما نجده عند الشاعر أرنودى ماريل Arnaut Mareuil يخاطب سيدته بقوله : « جمالك الباهر ، يا ذات القدر الرفيع ، وأدبك الجم وفضلك المغني، وسمتك العالية وحديثك الرقيق ، ونضارتك المهتى

الرغبة في الغناء والقدرة عليها.(٤٤) فاذا استثيرت هذه العاطفة فعلت بالمحب فعل السحر. انظر مثلا ما يقوله في ذلك برناردي فنتادور: «قلبي مفعم بالحب الى درجة أن كل شيء يبدو لي غير ما كان. فلست أرى في الشتاء الا أزهارا بيضا وحمرا وصفرا، ولا تفعل الريح والمطر الا أن تزيدني سعادة .... في قلبي من الحب والفرح واللذة ما يبدو الجليد معه وكأنه زهور والبرد وكأنه عشب أخضر. أستطيع أن أخرج بلا ثياب مجردا الا من قميص وما بي من حرارة الحب يقيني من الريح الصرصر(٤٥). وفي مكان آخر يقول: «اذا رأيتها وتأملت عينيها ووجهها ونضارتها ارتعشت وجلا كالقشة في مهب الريح، واستخفتني نشوة وطرب فلا يبقى لي من الادراك ما لدى طفل.(٤٦) والمحب الحق لاينام بل يتقلب في فراشة وكل أفكاره تدور في محيط سيدته، فلا يبقى شيء غيرها يشوقه، غير أن آثار الحب ليست كلها عاطفية وجسدية». انها أيضا تهذيب للمحب في كل شيء. انظر الى ما يفعله الحب من أعاجيب. يجعل من رجل جدير بالازدراء رجلا جديرا بالاحترام، ومن السائج محدثا لبقا، ومن البخيل مبذرا ومن الوغد رجلا. وبالحب المخبول عاقلا والأخرى الى صناع حاذق، والبنكر الى لطيف متواضع(٤٧)، ويقول في ذلك أيضا جويلم دى كابستان Guilhem Capestnh de «السيدات دائما ما يخلقن أبطالا شجعانا من الجبناء وأشر المجرمين، والرجل مهما كان حرا مهذبا مالم يحب سيدة كان كريها لدى الجميع(٤٨). ولنضف ايضا قول الشاعر بون دى شانتيول Pons de Chapteuil في بكائه سيدته: أشجع حملة ألقاب الكونت والدوق والبارون ازدادوا فضلا على فضل بفضلها»(٤٩) ومعنى ذلك أن فضائل الفارس كانت تعززها عبادته لسيدة ويكون الشخص فارسا أفضل اذا أحب بل كان ثمة شك في امكان شخص أن يصبح فارسا بحق اذا لم يتعبد في جمال سيدة. وبالتوسع في هذه الفكرة - فكرة أن درجة الكمال في الفروسية لايبلغها نبيل مالم تكن له سيدة يحبها - وضع الطروبادور أساس الفروسية المهذبة.

من الطبيعي بعد هذا العرض السريع لنخبة من الشعراء الطروبادوريين وماهية الحب الطروبادوري أن ننتقل الى بيان الظروف التي ظهر فيها هذا الشعر الجديد والعوامل التي ساعدت على انتشاره. وقد أثار موضوع منشأ هذا الشعر وعلة ظهوره جدلا واسعا بين النقاد والباحثين. وقد يتيسر لنا فيما بعد أن نتناوله بشيء من التفصيل أما الآن فسوف نكتفي باشارة سريعة.

يتجه البحث في موضوع منشأ الشعر الطروبادوري عادة الى أحد اتجاهين: أوروبي أو عربي. ويشترك أصحاب الاتجاه الاوروبي في الاعتقاد بأن علة ظهور هذا الشعر في بروفانس في أواخر القرن الحادي عشر الميلادي يمكن ارجاعها الى ظروف وعوامل ترتبط بالبيئة الاوروبية وبتاريخها الثقافي. اى أن عناصر هذا الشعر أو بذوره كانت كامنة في التربة الاوروبية حتى حان الوقت المناسب فتفرعت البذور. كما يشتركون أيضا في انكار أى تدخل من عوامل من خارج البيئة والثقافة الاوروبية في الموقف. وينحصر الاختلاف بينهم في تحديد العناصر أو في تأكيد بعضها دون البعض الآخر. وتظهر هذه الخلافات على شكل نظريات.

---

(٤٤) Les Poe Sies Lyriques du troubadour de Marcvi .... (ed. Ronald C. Johnston, Paris 1935) pp. 1-5

(٤٥) Bernard de Ventadour in Berry : Florilege des troubadours, p. 177

(٤٦) Ibid., p. 159 ....

(٤٧) Aimeric de Pegulhan in Anglade : Anthologie des troubadours p. 140

(٤٨) Les chansons de Guilhem de Capestanh (ed. Arthur Langfors, Les classiques francais du moven age, Paris 1924) p. 9

(٤٩) Alfred Jeanroy : Anthologie des troubadours :Paris, 1927) p. 44.

فنظرية تجعل الحب الطروبادوري فرعا لأصل من شجرة الثقافة الكلاسيكية ولاسيما شعر أوفيد . وثانية ترجع أصل الحب الجديد الى صوفية القديس برنار أو الى عبادة السيدة مريم أو اليهما معا . وثالثة الى التفاعل بين المسيحية وبين عوائد جرمانية سابقة عليها كانت المرأة في ظلها السائدة في الأسرة والمجتمع . ورابعة تقول ان الشعر الجديد كان اما وسيلة غير مباشرة للدعاية للكاثارية وهي مذهب ديني خارج على المسيحية او تعبيرا غير مباشر عن مشاعر أتباع هذا المذهب وعن مبادئهم . ومنها كذلك النظرية السوسيولوجية التي تفسر نشأة الشعر الجديد بما يحمله من مبادىء ثورية على ضوء التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي مر بها نظام الاقطاع الى آخر ما هنالك من نظريات ليس هنا مجال سردها كلها . وعلى كل من هذه النظريات تقوم اعتراضات تمنع من الاعتراف بها كتفسير كامل أو تعليل مقنع لقيام الحب الطروبادوري في مكان وزمان بعينه . وبالرغم من أن المجال هنا ليس مجال التوسع في شرح نظريات المنشأ او ذكر الاعتراضات عليها . فلا بد من القاء نظرة ، ولو عابرة على الاتجاه المعارض . وهو الذي يحاول أصحابه أن يفسروا قيام الشعر الطروبادوري كنتيجة لاحتكاك بروفانس في جنوب فرنسا بالثقافة العربية في اسبانيا .

يقول أنصار الاتجاه العربي أن أوروبا المسيحية لما بدأت تخرج من بربريتها في القرن العاشر الميلادي كانت الحضارة العربية قد قطعت أشواطا بعيدة تتمثل في منجزات ادبية وعلمية وتقنية انتقلت منها الى أوروبا . ومن هذه المنجزات الثقافة الحيلبية بعد أن كان العرب قد نقلوها وطبعوها بطابعهم . ومن اسبانيا العربية أو من المشرق العربي في اثر الحملات الصليبية ، أو منهما جميعا ، انتقل الى أوروبا أيضا نظام الفروسية ومبادئها . ولم يكن له من قبل ارتباط بالنظام الاقطاعي . ومع الفروسية انتقلت القصص العربية والحكايات وذلك من خلال الاحتكاكات الثقافية والتجارية والعسكرية التي هيأتها الحملات الصليبية . وكان العرب أول من عرفوا الشعر المقفى ، وانتقل هذا الشعر من اسبانيا العربية الى بروفانس . وقد عثر الباحثون في شعر بروفانس المبكر وفي الشعر القشتالي والجاليقي البرتغالي على أشكال من النظم الزجلي . ويشتق بعضهم الفعل trobar بمعنى « ينظم الشعر » واسم الفاعل منه troubadour من كلمة « الطرب » العربية او كلمة « الضرب » على الأوتار .

وقد لوحظ ايضا اشتراك شعر الغزل العربي في اسبانيا ، وأيضا في الشرق ، مع الشعر الطروبادوري في عدد من الافكار او الموضوعات وفي الخواص ومنها : استخدام الكنية لاخفاء هوية المحبوبة ، وتوجيه الخطاب اليها بلفظ المذكر : « سيدي » بدلا من المؤنث « سيدتي » (midons بدلا من midomna) . الشخصيات التي تظهر في شعر الغزل بدورها فيه مثل العاذل وكاتم السر والرقيب والواشي ... الخ . اعراض الحب المرضية من سهاد وشحوب وهزل وكآبة . الاعتقاد بأن العشق قد يودي بحياة العاشق . استخدام اوصاف الربيع او الطبيعة كمدخل الى موضوع الحب . ان معظم الخواص الاساسية في الشعر الطروبادوري ، ان لم يكن كلها ، موجودة في شعر اسبانيا العربية كما توجد الخواص نفسها في الشعر الشرقي . ومنها ان الحب من العواطف او الميول التي لا تشبع ، ومنها وصف الحب بأنه ألم مستلذ ، ورفع السيدة المحبوبة الى مقام الآلهة المعبودة ، وخضوع الشاعر لاوامرها والامتثال لاستبدادها ، والتأكيد على أهمية السرية في الحب . ووجود أوجه الشبه هذه ليس فقط بين الشعر الطروبادوري وبين شعر الغزل العربي بل أيضا وبين النظرية العربية في الحب كما فصلتها عدة رسائل وكتابات عربية تكون في مجموعها جنسا أدبيا قائما بذاته . ومن أشهر افراد هذا الجنس كتاب الزهرة لابن داود (المتوفي ٢٦٩ هـ/٩٠٩ م) **وطوق الحمامة** لابن حزم (المتوفي ٤٥٦ هـ/١٠٢٢ م) **ورسالة العشق** لابن سينا .

وقد توصل مؤلفو هذه الرسائل الى مفهوم افلاطوني في الحب قد يفسر لنا النوع الذي أطلق عليه أحد الطروبادور اسم الحب الرفيع fin' amors . هذا وسوف يخصص فصل كامل باذن الله لتفاصيل النظرية العربية ومناقشتها .

اللعب الجديد في شمال فرنسا .

وكان قبول النبلاء هذه النظرية لابد أن يرفع من شأن المرأة في المجتمع . فالمرأة وان كانت لا تستطيع القتال الا أنها تستطيع أن تجعل الرجل أكثر اقداما وأشد ضراوة في الحرب . لكن الطروبادور لم يسيروا في هذه النظرية الى غاياتها المنطقية ، أي الى ما يؤدي اليه منطقها اذا ساروا فيها الى النهاية . فلم يؤكدوا الصفات التي من شأنها أن تحبب الفارس الى السيدة فتنجذب اليه كما انجذب اليها واقتصروا على جعل الحب من جانب الرجل عبارة عن ولاء وتملق وعبادة متصلة ، وبقيت السيدات سلبيات يحببهن الرجال سواء أردن أم لم يردن . وهذا الحب من طرف واحد قد تكافئه السيدة أو لا تكافئه ، لكنها على أي حال لم تحس بحرارته لأن المحب لم يشعر بضرورة أن يجعل نفسه جذابا لها . لم يحس الشاعر بهذه الضرورة الا بعد أن أصبح الجانب الحسي أو الجنسي جزءا لا يتجزأ من مفهوم الحب . والذين خطوا هذه الخطوة هم كتاب الشمال من فرنسا لما أخذوا مفهوم الحب الجديد من الطروبادور ورأوا أن يطوروه بحيث يتلاءم مع ظروفهم ويتناسب مع أذواق راعياتهم .[٥٠]

وهنا نجد أنفسنا مضطرين للعودة مرة أخرى الى الدور الذي لعبته الأرستقراطية في نشر الأفكار الجديدة عن هذا النوع من الحب . سبق لنا أن أشرنا الى اليانور دوقة أكيطانيا (١١٢٢ ـ ١٢٠٤) التي أطلق عليها لقب الدوقة المرحة والى دورها في نقل الأفكار الجديدة من دوقيتها في الجنوب الى الشمال حين تزوجت من لويس السابع ملك فرنسا ثم بعد ذلك الى انجلترا لما تزوجت من هنرى بلانتا جانيت الذي صار ملكا على أنجلترا . وتؤكد الروايات أن هذه الملكة لم تكن فقط السباقة الى رعاية الشعراء حملة الأفكار الجديدة بل كانت شخصيا تمارس هذه الأفكار قولا وفعلا وأن قصة حب الشاعر برناردى فنتادورن لها وبهاله لتبدو أكثر من مجرد اشاعة .[٥١] وقد حذت حذوها مارى دى شامبين ابنتها الكبرى لأبيها لويس السابع . وقد تزوجت من الكونت هنرى أمير شامبين ورأس وأكبر وأقوى أسرة اقطاعية في فرنسا . وكانت هذه الاقطاعية أكثر خصوبة ومن الناحية السياسية أكثر تنظيما من غيرها وكثرت فيها المدن المزدهرة وكانت موقع سوق شمبانيا المشهور في التاريخ . وكان الكونت نفسه مشهورا بصفات الفروسية مولعا بظاهرها وطقوسها . وهكذا تمتعت مارى بنفوذ واسع وبثروة طائلة وبزوج يحتمل جدا أنه كان متعاطفا مع الأفكار الجديدة للحب[٥٢] . فاستطاعت مارى أن ترسم خطى والدتها في قيادة الحركة الاجتماعية والأدبية الجديدة ، هي وغيرها من كرائم النبيلات فكن يزجين أوقات فراغهن ويسلين أنفسهن والوسط الراقي من حولهن بالتفكير في مسائل الحب واصدار الفتاوى والأحكام في مشكلاته وكأنها قضايا تعرض أمام المحاكم . وسرعان ما كانت تعتبر مثل هذه الفتاوى والأحكام قواعد عامة منظمة للعلاقة بين المحب ومحبوبه . مات هنرى في ١١٨١ اثر عودته من الحج الى بيت المقدس ، وترك مارى أرملة في العام السادس والثلاثين من عمرها ، وصارت يدها مطلقة في تصريف شؤون امارتها ، ولعل ذلك أتاح لها فرصا أكبر لمزاولة نشاطها الاجتماعي ورعايتها للشعراء والأدباء ، ولعل هذا التأثير لها ولزوجها على الحركة الأدبية يتجلى في عدد الآثار الأدبية التي كتبت تحت رعايتها وتشجيعها وفي عدد آخر كتب بتوجيه منها . وأوضح دليل على الاهمية الكبرى لمارى في رعاية الحركة الشعرية الجديدة بما تنطوى عليه من أفكار ثورية مانجده في بعض مقدمات قصص كريتيانَ دى تروا الرومنسية ولا سيما لا نسلو Lancelot أو فارس العربه Le Chavalier du Charre .

---

(٥٠) .... French Chivalry, op. cit., p. 114

(٥١) .... Speaking of Chaucer, op. cit., p. 157

(٥٢) .... French Chivalry, op. cit., p. 142.

هذه الرومنسية ، كما سيتضح من تلخيصها فيما بعد ، تتناول حالة من حالات الحب غير المشروع أو المنافي للأخلاق التقليدية ، حب رجل لامرأة متزوجة . وعلى الرغم من أن مؤلفها ينص صراحة في مقدمتها على أن راعيته مارى دى شامبين هي التي اقترحت عليه مادة القصة ومغزاها matiere et san الا أننا نجد أحد الباحثين المحدثين يحاول أن ينفي عن مارى دى شامبين مسئوليتها أو مباركتها لهذا النوع من الحب عندما مناقشته لهذا الموضوع بقوله : « بدلا من استخدام أثر من آثار الأدب الانشائي (الذي يدخله الخيال) كمفتاح (الفهم) المعايير الاجتماعية في أحد العصور ، الطريق الأسلم أن نبحث في الشاهد التاريخي لنرى اى ضوء يلقيه على الأدب » . (٥٣)

وهنا نجد أنفسنا أمام مشكلة لا بد من الخوض فيها قبل أن نمضي في موضوعنا : مشكلة العلاقة بين الآثار الأدبية والفنية وبين البيئة التي تظهر فيها تلك الآثار وهل نستخدم معلوماتنا عن البيئة لالقاء الضوء على الآثار الأدبية والفنية وليس يصح العكس ؟ فمن المعتاد جدا أن يستعان في تفسير الآثار الأدبية والفنية بظروف حياة الكاتب أو الفنان الشخصية وبظروف عصره بصفة عامة . فهل لا يجوز ، كما يستفاد من الناقد المذكور أعلاه ، أن نعكس العملية ونضع الآثار الأدبية والفنية في خدمة البحث عن العادات والأفكار والمشاعر التي كانت سائدة وقت انتاجها ؟ الجواب على هذا السؤال يعتمد على ادراك الفرق بين طبيعة الوثائق التاريخية وطبيعة الآثار الفنية . الأخيرة عادة أكثر تعقدا فهي أكثر حاجة الى الاستعانة بوسائل خارجة عنها لتفسيرها . ومن هذه الوسائل المعلومات التاريخية والاجتماعية التي تكون متيسرة . والهدف من البحث بالطبع هو الذي سيحدد ما اذا كانت هذه أو تلك ستكون الوسيلة أو الغاية . فاذا كان الهدف هو دراسة الأدب اصبح التاريخ وسيلة أو أداة . واذا كان الهدف هو الوصول الى حقائق اجتماعية أو فكرية ، كما هو الحال بين أيدينا الآن ، صار الأثر الأدبي نفسه هو « مفتاح المعايير الاجتماعية » ، تحت ظروف لا تدع مجالا للاختيار ، وذلك حين تتوفر الآثار الأدبية والفنية ولا توجد وثائق تاريخية معاصرة لها . حينئذ يصبح الأدب والفن نفسه من أهم مصادر معرفة التاريخ الاجتماعي أو الفكري لفترة من الفترات المجهولة كعصور الجاهلية قبل الاسلام أو كالعصور الوسطى المبكرة للتاريخ الأوربي . هنا يصبح بشكل الشعر والأدب والفن أهم المراجع في الوصول الى أحكام عامة في الدراسات الفكرية والاجتماعية لتلك العصور .

من هذا المنطلق سنعرض الآن لبعض جوانب من أعمال شعرية لاستخدامها للتدليل على مدى انتشار الافكار الجديدة عن الحب الى الشمال في فرنسا . وسوف نبدأ بمنظرين من مناظر الخطوبة لنرى ، من الفرق بينهما ، أثر الأفكار الجديدة على هذه المادة الاول مأخوذ من رومنسية لكاتب مجهول واسمها أميس وأميل Amis and Amiles وهى غير متأثرة بالأفكار الجديدة في الحب ، والثاني من رومنسية Cliges لمؤلفها كريتيان دى تروا وهى بالطبع مفعمة بمفهومات الحب الرومنسي . وقد يستنتج القارىء أن ظهور أميس وأميل سابق على ظهور كليجيز زمنيا . لكن الواقع هو العكس . كليجيز أسبق بنحو ثلاثين عاما (٥٤) . وهذا ، ان دل على شيء فانما يدل على أنه في فترات الانتقال يعيش القديم جنبا الى جنب مع الجديد .

في أميس وأميل ينزل الكونت أميل ضيفا على بلاط شارلمان . فتدنو منه أميس ابنة الامبراطور قائلة : « سيدى ، انى لا أحب غيرك . دعني لفراشك بليله وستجد جسدى كله تحت تصرفك » وبأدب يرفض الكونت هذا العرض الكريم . ويقضى الليل في فراش عظيم من البللور والياقوت في حجرة يضيئها شمعدان ضخم . وتدلف أميس الى الحجرة تختلس نظرة اليه وهى تقول في نفسها : « ها يارب يا مبلغ الأمل . من ذا الذي رأى رجلا كهذا مفخرة الاقطاعيين ومثلا في البسالة ووجيها في

(٥٣) John F. Benton : „The Court of Champagne as a Literary Center', SPECULUM, XXXVI, 1961, p. 563.

(٥٤) Karl Voretzsch : **Introduction to the Study of Old French Literature** (trans. Francis du Mont, New York, 1931) pp. 217, 278

البارونات لم يتفضل علي بالحب ولا حتى بالنظر الي ... لم تتشوق امرأة الى فراشه مثلما أتشوق الليلة سأدخل بين لحافه وثيابه لا يهمني ما يقول الناس ولا يهمني أن يضربني أبي كل يوم : فما أونسه من رجل . وفي منتصف الليل تنهضُ الأميرة وتقصد فراش الكونت وتنزلق الى جواره : مما أزعج أميل فصاح قائلا : « من أنت يامن ترقدين الى جواري في هذه الساعة . ان كنت امرأة متزوجة أو ابنة شارلمان استحلفتك بالمسيح ابن مريم الا عدت من حيث أتيت يا صديقتي الحلوة وان كنت من طبقة الخادمات الرخيصة فابقي معي وسأعطيك مائة سو في الصباح » (٥٥) وبعد ذلك أوصاف وتفاصيل لا يجمل ذكرها وفيما ورد الكفاية .

أما المنظر الآخر فيقع في بلاط الملك أرثر الذي يذهب في رحلة الى اقليم بريتاني في البر الفرنسي ومعه ملكته وشيفه ألكساندر . ومن بين وصيفات الملكة غادة حسناء فاتنة لم تعرف الحب بعد اسمها سورداموز . وما أن يقع بصرها على ألكساندر ويقع بصره عليها حتى يقع بينهما الحب . وتلاحظ الملكة ما يطرأ عليها من تغيرات مثل شحوب لون الوجه والتنهدات الخ لكنها تظن أنهما ربما يعانيان من دوار البحر . لكن حبهما ، كما يصفه كريتيان « ينمو ويزداد على الدوام ويشعر كل منهما بالخجل في حضرة الآخر ويخفي هو حبه عنها ، وتخفي هي حبها عنه بحيث لا يرى اللهب أو الدخان المتصاعد من الضرام الذي تحت الرماد » وليلا حين ينفرد كل منهما بنفسه يتحول هذا الكتمان الى مناحة . ولا يكفي الكساندر أقل من ٢٥٠ بيتا من الشعر ليبث فيها شكواه من عذابات الحب . وسورداموز ليست بأحسن منه حالا فهي الأخرى تبيت تتقلب على جمر الفراش وقد أثار الحب في قلبها معركة زلزلت أركانه وأنزلت بها من التعذيب مالا ملجأ لها منه سوى البكاء والشكوى التي تستغرق أكثر من ١٥٠ بيتا من الشعر . ويبقى العاشقان على هذه الحال المؤسفة ثلاثة أشهر ربما طالت لولا أن ثورة تنشب في انجلترا ويختار أرثر لاخمادها الكساندر . وقبل رحيله تفكر الملكة في أن تهديه شيئا . وبينما هي تفتش خزانتها اذا بها تجد قميصا ذهبيا نادرا حيك بخيوط امتزجت بها شعرات من رأس . وتستعين سورداموز لتتسمى لما ما وجدت . فتعترف بأنها هي التي خاطت ذلك القميص بشعر رأسها . في تلك الليلة ينام الكساندر وقد لف القميص بين ذراعيه والآن وقد أيقنت الملكة من حبهما تأخذهما بها الشفقة وترتب زواجهما . (٥٦)

اذا تأملنا الفرق بين المنظرين من حيث علاقة الرجل بالمرأة وجدنا في المنظر الأول غريزة مجردة من كل عاطفة عارية من كل أسلوب سوى اسلوب الهجوم الوحشي الذي هو أقرب ما يكون الى ما حدث في حالات الاغتصاب . والحالة هنا أغرب لأن المعتدى امرأة والمعتدى عليه رجل . فاذا التمسنا العذر لابنة الامبراطور فقلنا أن وسامة الكونت سحرتها فدفعتها الى « اغتصابه » . فما الفرق بين ذلك وبين وحش يفترس غزالة . هو الآخر يدافع من الجوع سحره منظر الغزالة فاندفع لالتهامها . في الحالين ثمت غريزة عمياء تندفع الى اشباع ذاتها في غفلة من المجنى عليه أو المجنى عليها . وربما كان بعض الحيوانات أرقى من بعض الوحوش الآدمية في سلوكها الجنسي الذي يسبقه عادة غزل أو تمهيد . أما في المنظر الثاني ، وان انتهى بالزواج واشباع الغريزة ، الا أن ذلك يأتي نتيجة لمقدمات طويلة تبدأ باعجاب المحب بجمال صورة المحبوب ـ وفي الحالة التي نصفها الاعجاب متبادل بين الطرفين ـ يصحبه شعور الخجل والبهت كرد فعل للاحساس بالجمال . ويتضمن الرغبة في امتلاك موضوع الجمال بالقرب منه ، كما يتضمن معاناة الطرفين بسبب البطء في تحقيق هذه الغاية . الى آخر ما نعرّف من مظاهر الحب وأعراضه . بعبارة أخرى اشباع الغريزة هنا يأتي في اطار من العواطف الانسانية التي يثيرها الحب وتوفر رغبة الطرفين .

---

(٥٥) Amis et Amiles ed. Konrad Hofmann, Erlangen, 1882) pp 19-21

(٥٦) Chretien de Troyes : Cliges (trans F. Gardiner, The New Medieval Liberary New York, 1912) pp. 12-62

هذا التقدم الذي نلاحظه على علاقة الرجل بالمرأة ـ ولن نقول في تصور الحب لان الذي رأيناه في المنظر الأول لا يمكن أن نطلق عليه هذا الاسم ـ هذا التقدم لا يظهر فقط في المقارنة بين اثنين من كتاب الرومنسية ولكن يبرز أيضا في كريتيان دى تروا نفسه اذا رجعنا الى رومنسية له سابقة على كليجر. تلك هي أريك وايند Erec et Enid وهي أقدم ما وصلنا من أعماله . وهنا سنجد أن علاقة الرجل بالمرأة تجمع بين فظاظة المعاملة وبين التهافت المشين على اللذة الجنسية . اريك وانيد أيضا قصة حب لكنه من طراز قديم يتم فيه الزواج حتى من قبل أن تبدأ الأحداث الرئيسية . يحل البطل اريك ضيفا على والد البطلة وهو اقطاعي فقير . يؤخذ اريك بجمال انيد ويفاتح والدها في موضوع زواجه منها ويجرى الحديث بينهما على مسمع منها دون أن يشركاها وكأن الامر لا يهمها . وقبل ذلك سحبت حصان اريك ، بأمر من والدها ، الى الاصطبل لتدلك ظهره بيديها وتربت عليه وتحتي به . وما أن يدرك الوالد أن اريك ابن ملك من ملوك بريتناي حتى تتم الصفقة بدون أن يخطر بباله أو ببال الخاطب أن رأى المخطوبة قد يكون له علاقة بما اتفقا عليه . ومن باب أولى لا تود ولا تلطف ولا أحب من اريك لا يبد الذي لا يوجه اليها ولا كلمة . وواضح ان هذا المشهد مطابق لعادات الزواج في ذلك الوقت وهي عادات مختلفة اذا قيست بما رأينا في خطوبة الكساندر وسوردامور . وبما سنرى فيما بعد . نحن هنا في عالم تعامل النساء فيه معاملة الممتلكات التي تهدى ويقايض عليها . لكن اريك على أى حال تزوج انيد حبا فيها فأقبل على الاستمتاع بها الى درجة أنسته واجباته كفارس وضيعت شهرته بالبسالة . فكان كما يصفه كريتيان ، « لا يبالي بالسلاح ولا يخرج للمبارزة ولا يشغل نفسه بالنزال والطعان وقد غرق في حب زوجته وجعل منها سيدته وصرف جل همه في تقبيلها وعناقها لا يجد متعة في غير ذلك . وكثيرا ما كانت الشمس تميل الى الأصيل قبل أن ينهض من فراشها . »[٥٧] ثم يستيقظ ضميره فيسعى من خلال المغامرات المعهودة الى استعادة ماضيه المجيد تتبعه امرأته في خنوع فلاذا عن لها أن تبدى رأيا لم تسلم من توبيخ وتقريع . وهكذا اذا تقدمنا في القصة ظهر لنا بشكل أوضح خلوها من كل ما ينتسب الى أخلاق الفروسية فيما يتعلق بمعاملة المرأة . بل ظهر أنها من نوع القصص التي تصور صبر الزوجه على تصرفات فيها من القسوة والوحشية ما لا يبرر له سوى استعلاء الرجل . يذهب اريك في افتقاره الى أصول المجاملة والأدب الى حد أن يجعل زوجته تمسك بعنق حصانه وتقف حارسة طوال الليل بينما ينام هو ملء جفونه متدثرا بالعباءة التي خلعتها زوجته من على كتفيها لتدفئه بها .

وفي السطور الأولى من رومنسية كليجيز (سبق أن تناولنا الجزء الأول منها الخاص بخطبة ألكساندر وسوردامور) وضع كريتيان قائمة بكتاباته السابقة على هذه الرومنسية وباستثناء اريك وانيد ضاعت كلها . ومن هذه المفقودات عنوان يفهم منه أن كريتيان عالج أسطورة ترستان البلتية الأصل والتي يعتبرها أحد الكتاب المحدثين النموذج لأسطورة الحب غير المشروع[٥٨] وهي من الخصب بحيث ألهمت الكثيرين من الشعراء البارزين في القرن الثاني عشر وبعده بمعاني وأساليب شتى في تناولها . من هؤلاء الشعراء ألماني ونرويجي ومن أهم من عالجها بفرنسية القرون الوسطى طوماس الانجلونورماندى وبيرول Beroul في الفترة ما بين ١١٦٠ ـ ١١٧٠ م) وقد وصلنا من نسختها عدة آلاف من الأبيات وضاعت أجزاء بأكلها . ولما كانت الفكرة الأساسية في هذه الأسطورة تدور حول حب عاطفي جياش بين ترستان وايزولت يتنافى مع كون الأخيرة مخطوبة للملك مارك عم ترستان ، فيحتمل أن كريتيان في معالجته لهذه الأسطورة ربما تعرض للاجابة على هذا السؤال : ما هو السلك السليم لشخص يقع في غرام امرأة رجل آخر ؛ هل ينصرف عنها ويلغى الحب أم يمضى في غرامه غير المشروع فيرتكب جرم الزنا الذي يبدو بوضوح أن كريتيان لم يكن يقره ؟ على كل حال في الجزء الثاني من رومنسية كليجيز يواجه كريتيان نفس

---

(٥٧) Erec et Enide, II 2434-2446

(٥٨) Denis de Rougemont : **Passion and Society** (trans. Montgomery Belgion, Faber & Faber, London, 1940) p. 22

الاشكال . كليجيز يقع في حب فينيس Fenice الخطيرة لعمه وهي تبادله حبا بحب . لكن كريتيان يحتال على التخلص من هذا المأزق بحيل يقول النقاد انها كانت شائعة في القصص الشرقي ، .. ففينيس حاضنة تتقن فنون السحر . تعد شرابا لزوج سيدتها يجعله عنينا في اليقظة . أما في حالة كونه نائما فيستمتع بزوجته حتى إذا انتبه في الصباح أحس بالاشباع . وهكذا تحتفظ فينيس بكارتها . وفيما بعد تعد الحاضنة شرابا آخر تشربه فينيس فتبدو ميته وتدفن وينجح كليجز في انقاذ الميته الحية من قبرها والهرب بها .

ومع أن كريتيان لا يعتبر في نظر القارىء الحديث أنه نجح في حل الاشكال الا أنها كانت محاولة طريفة على أي حال . وراقت الرومنسية لانصار الحب بفضل ما اشتملت عليه من مناقشات تهم كل العشاق وبفضل احتوائها على مناظر طويلة مكتوبة بلغة العشق الجديد ومعبرة عن أفكاره . وباستثناء تردد كريتيان في السماح لبطله بمعاشرة رجلين زوجها وعشيقها تعتبره في هذه الرومنسية على وفاق تام مع نظرية الحب الجديد كما عرضها كابللانوس الذي سيأتي ذكره فيما بعد .

الحياة الزوجية كموضوع لرومنسية اريك وانيد ، والحب الذي يتوجه الزواج في الجزء الأول من كليجيز ، والحب الذي يتخطى عقبة الزواج بفضل السحر في الجزء الثاني من هذه الرومنسية ـ يقابل هذه الحالات جميعا حب سري غير مشروع بين لانسيلوت والملكة جوين Guenevepe زوجة آرثر في رومنسية لانسيلوت أو فارس العربة chevalier de la charrette يختطف الملكة فارس شرير ويحملها الى أرض مجهولة هي أرض Gorre وتدور الأحداث الرئيسية حول محاولة لانسيلت وهو زهرة فرسان الملك آرثر وعاشق الملكة تخليص محبوبته من أسرها ولكن دون ذلك محن وأهوال تشيب منها الولدان . الا أن الفارس المدجج بسلاح الحب لا يتهيب من اقتحامها . ومن ذلك أنه في بحثه عن مكان الملكة الأسيرة يضل طريقه ويستوقف شخصا ليستعلم منه . وكان هذا الشخص قزما يسوق عربة من تلك التي تستخدم لنقل سفلة المجرمين . ويطلب اليه القزم أن يركب معه قبل أن يدله على مكان الأسيرة . لكن لانسيلوت ، خشية العار الذي سيلحق بشرفه اذا ركب عربة المجرمين المحكوم عليهم بالأعدام ، يتردد هنيهة . ثم يتغلب سلطان الحب على معنى الشرف ويركب العربة التي تخترق به طرقات البلدة وسط صيحات الغوغاء وتسفيههم له واستفساراتهم عما اذا كان سوف يشنق أو يسلخ . حتى اذا بلغ الجسر المؤدي الى « جور » وجده أحد من السيف وأرفع من الشعرة ؛ وبالرغم مما وجد من تثبيط العزم بسبب العار الذي لحقه فانه ينجح في عبور ذلك الصراط وقد نزف دمه من يديه وركبته ويديه وقدميه لكي يجد في انتظاره الفارس الشرير مختطف الملكة ويكاد هذا الأخير أن يصرع لانسيلوت لولا أن نظرات الأسيرة المحبوبة نفخت فيه من البسالة ما أجهز به على خصمه العتيد . غير أن الملكة مع ذلك لم تهش له أو توجه اليه كلمة طيبة ، حتى بعد أن توسط له ملك عجوز أخذته به الشفقة فراح يبرز للملكة ما تكبده فارسها في خدمتها . ويكتشف لانسيلوت ، ولكن فيما بعد ، أن هذه القسوة الوحشية من الملكة مصدرها أنها علمت بتردده في ركوب عربة العار ـ وما تضمنه ذلك من فتور في خدمة الحب . فكانت هذه العقوبة من جانبه سببا لأن تحجب الملكة كل فضائله وتتجاهل كل ماركب في سبيلها من أهوال وما احتمل من مهانة وعار . ولم يكن ذلك نهاية ما حل به من محن .

فبعد رجوع الملكة الى بلاطها تسنح لها فرصة أخرى لتمارس سلطانها على الفارس المعنى بحبها . وفي حومة الوغى إذ تراه يصرع فارسا اثر فارس تأمره بأن يضعف أمام منازليه ويتركهم أن يفعلوا به ما يشاءون . ويمتثل لانسيلوت لأوامرها ويدع أحد الفرسان يسقط من على جواده . فيولي لانسيلوت الأدبار متصنعا الذعر من كل مبارز وتضج الحلبة بالضحك الذي تشارك فيه الملكة . وهكذا يضحى لانسيلوت أضحوكة بأمر محبوبته . وتعيد الملكة الكرة في اليوم التالي

فيكون جواب لا نسيلوت : اذا كانت هذه مشيئتها فشكرى لها واجب . ولكن قبل أن يبدأ القتال بالفعل تسحب الملكة أمرها . .

وبعد ، فهذا الخضوع التام لنزوات حمقاء والطاعة العمياء بلا مناقشة أو تعقيب بل بروح من الترحيب ، تثيبه الملكة عليه بوصالها وبإنالته ما يشتهي منها . ويبدو مما مضى ومن تصوير الشاعر لمنظر الوصال أن المحب ينظر إلى محبوبته وكأنها قديسة ان لم تكن الهة معبودة . فحين يدخل مخدعها ويقف أمام فراشها الذي ترقد فيه يصلى لها ويركع وعندما يغادره يركع ثانية ويصلى وكأنه في محراب أحد الأولياء . وقد قال أحد النقاد تعليقا على هذا السلوك ان سخرية دين الهوى بدين المسيحية لا يمكن أن تذهب الى أبعد من هذا الحد في الاستهتار [٦٠] . لكن الناقد نفسه يلاحظ شيئا يتناقض تماما مع هذا الاتهام . ذلك أن الشاعر كريتيان يصور لانسيلوت هذا الذي يسيء الى الشعور الديني بتأليهه لمحبوبته ، يصوره رجلا تقيا لا يمر بكنيسة الا ترجل عن حصانه ودخلها ليصلى [٦١] ولن تشغل أنفسنا الآن بمحاولة تفسير هذا التناقض .

هذا الاستعراض الملخص لرومنسيات كريتيان يؤدى بنا الى جمع حقائق أساسية منها : تغير صورة الحب أو مفهومه من رومنسية الى أخرى . ثانيا : اذا حللنا مفهوم الحب الى عناصره الرئيسية وهى تصور كلا من المحبين للحب وانعكاس هذا المفهوم على العلاقة بينهما لاحظنا اضطرابا في تطور صورة الحب وفي منطقه الى الأولى والأخرى . وأخيرا نلاحظ فترة أو طفرة بين كل صورة والصورة التي تليها .

ففي أريك واتيد لاشك من وجود حب متبادل من أريك لأنيد ، لكن هذا الحب الذي يتحول الى زواج بعد سويعات من حدوثه لا يعبر عن نفسه بغير الاحساس في المتعة الجنسية وكأن لغة الكلام تعطلت تماما . فالحب بالنسبة لاريك ليست الا محط شهوة . فاذا خرجت عن هذه الحدود التي تعرض عليها الطاعة والاستسلام بأن تحاول مثلا أن تبدى رأيا في موضوع لم يلبث أريك أن يهجرها ويغلظ لها القول . وكريتيان يدفع هذا النوع من الحب بجعله أريك يضحوته كالمفيق من تأثير مخدر ليسترجع بعده الضائع .

أما في الجزء الأول من كليجيز فنجد الحب أولا وقبل كل شيء حالة نفسية أو عاطفية يتبادل فيها الطرفان من حيث تأثرهما بها . ووجه الارتقاء هنا ان الحب ينفذ من العينين الى القلب لا الى ما هو أدنى . ونظرا لانعدام العوائق يتم زواج المحبين ببساطة طبيعية . فاذا وجد عائق خطير في طريق اقتران المحبين كأن يكون للحبيبة ارتباط بالزواج من طرف ثالث لا تحبه ، كما هو الحال في الجزء الثاني من كليجيز نجد المحبة تلعب دورا ايجابيا في تخطى هذه العقبة وكل هدفها أن تبقى على نقاية حبها وطهره ولا تسمح لزوجها « بتدنيسه » عن طريق ممارسة حقه الشرعي . وهكذا تكون للحب قيمة مثالية لا تتوفر للشرعية .

وفي المرحلة الثالثة أى مرحلة لانسيلوت نجد طفرة أكبر وأكبر . لا في التقدم نحو الشرعية ، ولكن في تأكيد سلطان الحب . فاذا اعتبرنا الحب في الأمثلة السابقة وسيلة لغاية هى اقتران المحبين في الزواج ، وجدناه هنا وقد أصبح غاية تطلب لذاتها . فبينا نجد سورداموز تستعين بقوة حبها على الهروب من موقف مشروع (وهو زواجها بمن لا تحب) الى موقف آخر مشروع أيضا وإن تضمن مخالفة للعرف الاجتماعي (وهو زواجها بمن تحب) ، نجد في لانسيلوت وضعا يكاد أن يكون العكس من ذلك

---

(٥٩) .... Lancelot, II 5641 et seq.

(٦٠) .... Allegory of Love, op. cit., p. 29

(٦١) .... Ibid.

تماما . نجد حبيبين يضربان بالمشروعية عرض الحائط أو ينتهكانها ليحققا حبا في وضع غير مشروع . لقد أصبح الحب سلطانا تهز أمام جبروته جميع السلطات ، سلطة الدين الذى يحرم الزنا ، وسلطة الاقطاع وروح الفضيلة في هذا النظام التي كانت تجعل من الفارس حارسا امينا لعرض زوجة مولاه الملك ، وسلطة المجتمع التي كانت تنتظر من النبيل أو الفارس أن يحتز بتقدير المجتمع واحترامه له ويحافظ على المكانة اللائقة بطبقته وقد رأينا كيف أخل فارس العربة بهذه القيمة الأخيرة حين سمح لنفسه بركوب عربة المجرمين وسلطة شرف الفروسية التي كانت تحتم على الفارس ان يبدى البسالة والاقدام في منازلة الخصوم ، وقد رأينا كيف أن فارسنا ، امتثالا لسلطان الهوى ، ضحى بشرفه وسمعته وجعل من نفسه أضحوكة استجابة لنزوة الحبيبة بأن يجبن أمام منازلة في الحلبة . جوينفير في هذه الرومنسية ليست مجرد حبيبة فحسب . أنها تجسيد لاله الحب الذى يعبده أتباعه دون سواه . وان تصور الحب كاله منتقم جبار يعكر صفو من يستهينون بسلطانه أقدم من لانسيلوت في رومنسيات كريتيان ، بل أقدم من كريتيان نفسه الذى أخذ هذه الصورة ، كما أخذ الكثيرات غيرها من التراث الكلاسيكى اللاتينى . لكن كريتيان يعطيها من الاهتمام مالم يعره اياها حتى أوفيد نفسه .

فألكساندر في كليجيز مثلا يقاوم الحب لفترة قصيرة يعترف بعدها أن الحب يؤديه ويهذبه لكى يتعلم ويقول مستسلما : « ليفعل بى الحب ما يشاء فأنا ملك يديه . وتعترف سوردا مور في الرومنسية نفسها بأن اله الحب قد أذل كبرياءها ، وتشك فيما اذا كانت عبادتها اياه التي قهرت عليها قهرا سوف تحوز رضاه* . ونجد كذلك في ايفين Ivain وهي رومنسية أخرى لكريتيان سابقة على لا نسيلوت أن البطل لا يبدى ابداء أية مقاومة للحب اعتقادا منه بأن المقاومة ثم الاستسلام عن غير رضا نوع من الكفر باله الحب وان من يرتكب هذا الاثم غير جدير بالسعادة** . وفي لانسيلوت يذهب كريتيان الى أبعد من هذه الحدود فيجعل بعض شخصياته تعتقد أن أنبل البشر هم الذين يتفضل عليهم اله الحب باستعباد قلوبهم . وان للمرء أن يفخر اذا وقع عليه الاختيار لمثل هذه العبودية .

حتى كتابه لانسيلوت لم يسمح كريتيان لأى شخصية من شخصياته في حماسها لأحاسيس الحب أن تتحدى تعاليم الكنيسة وان سمح لها بتحدى تقاليد الترف الأخلاقى والاقطاعى . أما في لانسيلوت فلم يستثن من التحدى حتى سلطة الدين . فلا عجب ، كما يقول النقاد ، أن يتردد في كتابتها كريتيان المحافظ بطبيعته ، وان يحرص على أن يبين للقارىء أن حكايتها وأسلوب معالجتها قد أملتها عليه راعيته الكونتيسة دى شامبين . بل ان سى . اس . لويس C.S.lewis ليقول عن نفسه أنه ليس الوحيد الذى رأى في الأعباء الثقيلة التي تحملها جوينفير لفارسها رمزا لعبقرية الشاعر ترزح تحت ثقل مهمة لا يرضى عنها ضميره (٦٦) وبسبب هذا التصور ، ان صح ، لم يستطع كريتيان ان يسير في المهمة حتى النهاية وترك لغيرة أن ينهيها . وسواء قبلنا هذا التفسير أم لم نقبله وسواء كان كريتيان راضيا أو كارها فمما لاشك فيه انه حقق بهذه الرومنسية طفرة كبيرة في تأكيد تفوق عاطفة الحب على كل اعتبار ، وصارت هذه الرومنسية النموذج المتحدى لدى كتاب الرومنسيات .

يعزو النقاد هذه الطفرات في فن كريتيان الى تعرضه لثقافات وفدت على شمال فرنسا . فبعد أن تلقى علومه الدينية على القساوسة وأضاف اليها علوم البلاغة التقليدية وفلسفة القرون الوسطى أخذ يستمد من مصدرين رئيسين هما الثقافة الكلاسيكية والشعر البروفنسى الأفكار الجديدة التي أحدثت ثورة في فنه .

وقد حدث في تاريخ الآداب أن تغير فجأة أو شبه فجأة الطقس السائد دينيا أو سياسيا أو اجتماعيا أو فكريا أو كلها معا .

---

* Cligés, 682, 941.

** Yvain, 144.

(٦٦) .... Ibid., p. 24

ووجد الشعراء والكتاب أنفسهم مضطرين أو غير مضطرين الى مسايرة العهد الجديد . حدث هذا في تاريخ الأدب العربي في فجر الاسلام . وقد سمى بالمخضرمين من الشعراء الذين نضجوا في الجاهلية وأدركهم الاسلام . وحدث مثل هذا في تاريخ الأدب الانجليزي عقب استعادة الملكية في ١٦٦٠ م فتغير اتجاه قبله المجتمع الراقي ، واصبحت بوصلته اجتماعيا وأدبيا تؤشر في اتجاه فرنسا . فاضطر شاعر مثل درايدن الذي تربى على تقاليد الشعر الميتافيزيقي ونظم باكورة أشعاره متمثلا هذه التقاليد ـ اضطر الى أن يدير شراعه حتى تستقبل الريح الوافدة ، ريح الكلاسيكية المحدثة . وقد أجاد درايدن في الابحار في هذا الاتجاه الجديد كما أنه كان سيصل الى منزلة الاجادة لو كان استمر على الدرب القديم .

شيء شبيه جدا بهذا وقع في حياة كريتيان دى تروا . كان قد كتب أريك وايند وربما رومنسيات أخرى ، مشابهة صور فيها* الحياة المعاصرة على المنهج السائد أو بالأحرى المنهج الذي جعله عبقريته سائدا . ثم تعرض فجأة أو شبه فجأة للأفكار الوافدة من الجنوب والتي اشتملت عليها أشعار التروبادور . فشرع كريتيان يضمن هذه الأفكار الجديدة أعماله التالية غير أن التيار البروفنسي اختلط في شمال فرنسا بتيار كلاسيكي أقدم منه لدرجة أن ناقدا كبيرا مثل سي . اس ليويس يؤكد بأن كريتيان كاتب لانسيلوت لا يمكن أن يكون الا كريتيان مترجم ars amatoma لأوفيد Ovid الى الفرنسية والذي عاش معظم حياته العاملة في بلاط مارى شامبين . ولن يكون هذا الحكم مفهوما للقارىء العربي تمام الفهم ما لم نلم بعرض ، ولو سريع ، أولا لمذهب أوفيد في الحب وثانيا لمذهب الحب عند اندريا كالانوس المعاصر لكريتيان .

خلف الشاعر اللاتيني أوفيد (٤٣ق .م ـ ١٨ م) فيما خلف للعصور الوسطى ثلاث رسائل أو كتب في الحب (أ)فن الحب ars amatoria (ب) الحب amours (جـ) الشفاء من الحب Remedi amoris الأول محاكاة ساخرة من بعض ما كان شائعا في ذلك الوقت من كتابات في الحب ، والثاني تتمة له يصف أوفيد فيها تجاربه الشخصية في هذا المجال ، والثالث يرشد من يرغب الى كيفية التخلص من الحب .

أوفيد في هذه الكتب يصور المحب في خضوعه التام لسلطان الحب يدفع ضريبته بالسهاد والشحوب والنحول ، وهو الخادم المطيع المسارع الى تلبية رغبات المحبوبة مهما سخفت . والحب عند أوفيد ضرب من الحرب ، وكل محب محارب ، والقائد الأعلى لجيش المحبين كيوبيد cupid [٦٣] ومن نحت النساء التي لهن على الرجال سلطان مطلق ومن القواعد التي يضعها أوفيد أنه لاحب بين الزوج وزوجته [٦٤] . وأن خير ما اتخذ الرجل من خليلة زوجة شخص آخر ، وعلى المحب لكى يظفر بود حبيبته أن يرابط ببابها طوال الليل ، ويحتمل من أجلها كل صنوف المتاعب ، وألا يعارض مشيئتها بالقول أو بالفعل [٦٥] .

الى هنا والعناصر المشتركة واضحة بين الحب الأوفيدى وبين ما آل اليه مفهوم الحب على يد كريتيان وبتأثير من أعماله الروائية على غيره من كتاب الرومنسيات . وبسبب وجود اشتراك بين بعض عناصر الحب الأفيدى وبين عناصر من الحب الطروبادورى اعتقد بعض الباحثين أن الأول كان المصدر الذى انطلق منه الشعر الطروبادورى في بروفانس لكن مقارنة بسيطة بين المذهبين تجعلنا نتردد كثيرا في قبول هذا الحكم أو ، على أقل تقدير ، نقبله مشروطا . اذ ليس المهم هو اشتمال المذهبين في قليل أو كثير على عناصر مشتركة بقدر ما هو اتفاق أو اختلاف الدوافع من ورائها والروح الموجّهة لها . هذا بالاضافة الى أن اشتراك أدبين في بعض عناصر الحب مثل الأعراض التى تبدو على المحب من سهاد ونحول ومثل اندفاع المحب الى خدمة

---

(٦٣) Amours, I.ix.I ....

(٦٤) The Art of Love, II, 153-155; III 585-586

(٦٥) Ibid., I 629 ff ....

محبوبه وسحبه المتيت النيل رضاه لا تتبت بالضرورة تأثيرا أو تأثرا بينهما اذ أن مثل هذه العناصر فطرية ثابته في الانسان أينما وجد لااحتاج لأن تستعيدها بيئة من بيئة أخرى أو عصر من عصر آخر .

الحب ، كما يصوره أوفيد ، حسى لاغير [٦٦] ، لايكاد يوجد فيه شيء من التعلق العاطفي أو التسامي كالذي نجده فيما بعد في الحب الطروبادوري . فاذا كان الحب حسيا وحسب كانت العبادة التي أمر بها العاشق الأوفيدي من مرابطة وملازمة وطاعة وبذل وتضحية ليست غاية لذاتها ، ليست اكراما لوجهها ولا تأملا في جمالها وانما هي طُعم يقدمه لها فاذا علقت بالشص التهمها . وبعبارة أخرى تكون طاعته للسيدة وتودده لها وتلطفه اليها بمثابة قناع يخفى رغبة في مكافأة مادية هي المتعة الجسدية . ولا يقصد أوفيد بنصائحه وارشاداته الا أن يساعد المحبين والمحبات على اتقان لعبة الحب ، وهي في جوهرها لعبة خيانة ومخادعة بين الطرفين . فللمحب ، اذا استطاع أن يتخذ له أكثر من خليلة في ذات الوقت ، ولها مثل ماله ، ويشترط لاتقان اللعبة ونجاحها أن يبقى السر مكتوما [٦٧] فأين هذه الانتهازية من مثالية الحب الطروبادوري الذى ، وإن سمح بالمتعة الحسية ، لا يجعلها الا لشريك واحد ؟ ثم انظر الى التحريض على اتقان الخداع : فالرجل يسمح له بأن يخون خليلته ، ولكن غير مسموح له بأن يمارس حتى أتفه رغباتها ، ومهما فعل ومهما كانت مواقعة من فعله فعليه أن يقنعها بأنه لم يفعل ما فعل الا من أجلها [٦٨] . فاذا ظلت بالرغم من كل دلائل أو مظاهر الود هذه ، اذا ظلت على عنادها فما عليه الا أن يثير غيرتها بادعائه حب أخرى ، حتى اذا أيقنت بأنها فقدته ارتمت على صدره باكية [٦٩] . والمحب الأوفيدي تارة هو عبد ذليل وتارة هو سيد متحكم يختار أيهما كان الطريق الأقصر للوصول الى مراده . فأين هذا من الوفاء والصدق الذي يؤكده الحب الطروبادوري والحب الرفيع على السواء ، والذى يجعل المحب أسير محبوبه ما عاش ؟ الحب الأوفيدي ، كما يقدم على شكل نصائح ، ليس الا دعابة ولهوا ومجونا .

وقد حاول بعض المحدثين [٧٠] جاهدين في الدفاع عن أوفيد ، أن يثبتوا أن مذهبه في الحب ليس مجافيا جدا للأخلاق اذا قيس بمستويات السلوك في القرن العشرين ، ولكن هل مستويات السلوك هذه ذاتها أخلاقية حتى يقبل منهم مثل هذا الدفاع ؟ ثم لا ينبغي أن ننسى أن أوفيد رسم للمرأة صورة لا تحسد عليها . فقد قص عنها قصصا في الخيانة الزوجية مثل قصة فينوس وقصة هيلانه اليونانية التي خانت زوجها مينيلاوس ملك اسبرطه وهربت مع عشيقها الى باريس الى طروادة ويضيف بأنه حتى بنيلوبي penelope وكانت المثل الأعلى لدى الأغريق في الوفاء الزوجي وبالتالى أية امرأة أخرى بالغة ما بلغت من العفة ، قابلة للغواية اذا أصر المغوى وثابر [٧١] . ألسنا نجد هنا أيضا تفاوتا بعيدا بين النساء في الشعر الطروبادوري وشعر الحب الرفيع وبين نساء أوفيد ؟

باختصار الفرق بين مذهب أوفيد وبين مذهب الحب الجديد سواء منه الطروبادوري أو ما تطور عنه وانتقاله الى شمال فرنسا فرق ما بين روح المجون والدعابة وبين روح الصرامة والجد ، فرق ما بين الكفر بالمثالية وبين الايمان بها .

---

(٦٦) Art of Love, III, 27; Cure of Love, II. 385-386

(٦٧) Ibid., I 275 ; II, 386 ff

(٦٨) Ibid., II, 189 ff

(٦٩) Ibid., II. 443 ff.

(٧٠) F. A. Wright ; Ovid ; the Lover's Handbook, 2nd ed. pp. 72-83

(٧١) Art of Love, op. cit., I. 417

شهدالقرنان الثاني عشر والثالث عشر انبعاثا واسعا في أوروبا لآثارأوفيد الشعرية سواء في أصلها اللاتيني أو في ترجماتها الى اللغة الفرنسية أو الى غيرها من اللغات الرومنسية (٧٢). فليس اذن ثمت ما يستغرب في اجماع النقاد على تأثير أوفيد في قيام مذهب الحب الجدي، مع تسليم البعض من النقاد بأن هذا التأثير كان أعمق في شعراء الشمال منه في شعراء البروفانس. ولكننا اذا سلمنا بهذا التأثير كان علينا أن نعلل لذلك التفاوت الكبير الذي لاحظناه بين روح المؤثر وروح المتأثر. كيف ولماذا أخذ مفكرو القرون الوسطى وشعراؤها مأخذ الجد ما لم يقصد به أوفيد سوى التفكه أو الدعابة ؟ هل نقول، كما قال بعض الباحثين، ان القرون الوسطى أخطأت فهم أوفيد(٧٣) ؟ وهل نقبل المعادلة المعبرة عن هذا الرأى والتي تفيد بأن أوفيد + الخطأ في فهمه = الشعر الطروبادورى أو شعر الحب الرفيع ؟ سيكون علينا أن نجيب على السؤال: ولماذا أجمع مفكرو القرون الوسطى على سوء الفهم هذا ولماذا: أخذ سوء الفهم هذا الاتجاه ولم يأخذ اتجاها آخر. ومن الدارسين من يؤيد وجود سوء الفهم هذا لكنه يحاول أن يضعف نظريته بقوله اننا في القرن العشرين عاجزون عن فهم أوفيد بتلك الدرجة من الدقة التي تمكننا من قياس الى أى درجة أساء بها كتاب القرون الوسطى فهم أوفيد. ويتساءل هذا الباحث دون أن يجيب: هل كان أوفيد يكتب كتبا جادة ليعلم بها فن الاغواء. أوهل كان يكتب كوميديا يسخر فيها من انهماك الرجال في طلب اللذة الجنسية وما يتحملون في سبيل «النسوان» من مشاق؟ (٧٤)

ربما كان من الأجدى في التعليل للفرق بين روح أوفيد وبين روح القرون الوسطى التي يفترض أنها نقلت عنه أو تأثرت به، لو حاولنا تلمس هذا السبب في الفرق بين المجتمع الذى كتب له أوفيد ومجتمعات القرون الوسطى. فيمكن أن نقول مثلا أن مجتمع أوفيد، وهو روما قبيل وبعيد ميلاد المسيح، كان مجتمعا علمانيا صرفا لم تتسع فضائله للمواطف التي يثيرها الحب، بينما كان المجتمع الأوروبى في القرن الثاني عشر مجتمعا يفكر بعقلية التدين حتى فيما يتعارض مع الدين. ومن ثم نجد التعليل للاستخفاف بقيم الصدق والامانة والاخلاص في العلاقة بين طرفي الحب في مذهب أوفيد بينما نجد هذه القيم ذاتها هي حجر الزاوية في مثل هذه العلاقة عند الطروبادور وعند شعراء الشمال على السواء. ونحن نجد في تراثنا العربي وضعا موازيا لهذا اذا قارنا بين تصور الحب عند الشعراء العرب في الجاهلية ولا سيما عند امرىء القيس وبين تصوره عند الشعراء بعد الاسلام ولا سيما عند الشعراء العذريين. ومع أن السير في هذا الاتجاه قد يكون أجدى الا أنه في النهاية لن يؤدى الى نتائج حاسمة لاعتقادنا بأن أفيد لم يكن هو العامل الوحيد في التأثير على الموقف الذى أنتج الشعر الطروبادورى وسوف نجد أنفسنا مضطرين للتفتيش عن عوامل أخرى. ولنا عودة الى هذا الموضوع في مكان آخر.

أما الآن فنستأنف الكلام في عصر كريتيان لنلاحظ أنه اذا كانت رومنسياته هو ومعاصريه من أمثال مارى دى فرانس تعتبر التطبيق الفنى لنظرية الحب الجديد فان كتاب فن الحب العف(الرفيع) De Arte Honeste Amande لمؤلفه أندرياس كابيلانوس (Andereas Capellanu يعتبر التقنين النظرى له. ولعله كان أهم كتاب أو رسالة في الغرب حتى تاريخه (بين ١١٨٤ ، ١١٨٦م) تناول الحب الجديد تناولا نظريا.

يذكر المؤلف أنه كان الامام الخاص في بلاط « الملكة » (٧٥). وربما قصد بكتابه هذا اعطاء صورة من صور بلاط الملكة اليانور في الفترة ما بين ١١٧٠ و ١١٧٤م. الا أن كتابته الفعلية تمت بعد ذلك بسنوات عندما كانت الكونتية مارى دى شامبين

---

(٧٢) .... Art of Courtly Love, op. cit., pp. 5-6
(٧٣) .... Allegory of Love, ; op. cit., p.7
(٧٤) .... French Chivalry, op. cit., pp. 115-116
(٧٥) .... Art of Courtly Love, op. cit., p. 105

في تروا Troyes لحكمها بعد وفاة زوجها بوصفها وصية على ابنها القاصر [٧٦] . وفي الكتاب من الاشارات الكثيرة الى الكونتيسة ما يبرز دورها النشط في رعاية المذهب الجديد ويجعلنا نميل الى الاعتقاد بأن اندرياس ألف كتابه بتوجيه منها مثلما فعل كرتيان حين كتب رومنسية لانسيلوت .

رسالة فن الحب العف موزعة على ثلاثة أقسام كبرى يسميها المؤلف كتبا وسوف نشير اليها باسم أبواب . والابواب مقسمة الى فصول . وفصول البابين الاول والثاني ، فيما عدا واحدا ، تحتوي على عرض شبه تحليلي لماهية الحب ، وعلى وصف لأعراضه وعلاماته وكيفية الحصول عليه واستبقائه ، ثم على وسائل زيادته أو نقصانه أو التخلص منه ـ مما يذكرنا بتقسيم رسالة طوق الحمامة ((حوالي ١٠٢٢) لابن حزم الذي سبق الى طرق هذا الموضوع ؛ وفي الباب الثالث والأخير يرتد اندرياس عن موقفه الذي وقفه في البابين الأولين والذي صور في وصال المحبين بصورة الجنة على الأرض . وفجأة يدير ظهره للعشق والعشاق ويذم الهوى وينصب نفسه واعظا ينادي بحب أسمى وابقى هو حب الله وطاعته ، ويحمل حملة شنعاء على المرأة معتبرا اياها جالبة لكل ما يحيق بالرجل من مصائب ، ومستخدما في هذه الحملة أفكارا ولغة وصورا من التي كانت شائعة في القرون الوسطى في حملات تشهيرها بالمرأة . [٧٧]

لكن التناقض ليس فقط بين موقف أندرياس العام في البابين الأولين ونقيضه المطلق في الباب الأخير . وانما هنالك تناقضات كثيرة في ثنايا الموقف الأول جعلت عشرات النظار الذين تناولوا هذا الكتاب يختلفون في فهمه ايما اختلاف . والسبب فيما أرى أنه كتب في عصر انتقال لم ينفك القديم فيه يتمتع بسطوة وسلطان والى جانبه الجديد ناشيء يحاول أن يفلت من قبضة القديم وسطوته ولو بالتحايل عليه . وسبب آخر من أسباب الجدل الكبير الذي ثار حول هذا الكتاب أن الفصل السادس من الباب الأول وهو يحتل نصف الكتاب تقريبا (من صفحة ٣٣ حتى ١٤١) عبارة عن ثماني محاولات تجري كل منها بين سيدة وفارس يخطب ودها ويحاول أن يكسب حبها ، والفرق بين محاورة ومحاورة يكمن في تنويع الطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها الخاطب أو المخطوبة . وبهذا يتعرض المتحاورون لكافة الجوانب والمشكلات التي يثيرها النقاش في موضوع الحب سواء كانت عاطفية أو أخلاقية أو اجتماعية أو دينية . ويسود هذه المحاورات أسلوب الجدل الاسكولاستي الذي سمح للمتحاور أن يغير الأرضية التي يقف عليها اذا كان في ذلك ضمان لفوزه . وواضح أن مثل هذا الأسلوب يجعل من الصعب أن تنسب الى المؤلف رأيا ما ورد على لسان أحد المتحاورين . ولذا سوف نكتفي بعرض عدد محدود من الأفكار الأساسية في الكتاب .

يستهل أندرياس كتابه فن الحب العف ؛ تماما مثل ، ما فعل ابن حزم في طوق الحمامه ، بمقدمة اعتذارية يفهم منها أنه ما كان ليخوض في موضوع الحب الذي لا يليق بعاقل أن يشتغل به أو يكرس نفسه له لولا أن صديقا عزيزا عليه انتظم حديثا في سلك العشاق وسأل أندرياس النصيحة بما له من خبرة وعلم بهذه الأمور .

ثم يقدم تعريفا يوضح به ما يعنيه بالحب فيقول انه عاطفة تنشأ من رؤية شخص من الجنس الآخر ومن ادمان التفكير في جماله مما ينتج عنه أن تصبح أعز أمنية لدى كل منهما أن يعانق الآخر وأن يحقق مطالب الحب في أحضانه برغبة متبادلة ، [٧٨] وتتجلى ضمنيات هذا التعريف في عدة أماكن أخرى من الكتاب حيث يفهم أن الشخص لا يدخل في عداد المحبين مالم يكن قادرا على تأدية « أعمال فينوس » . ومن ثم يتضح أن سمة أساسية في مفهوم الحب الذي عناه أندرياس هي الاتصال الجنسي . وفي مواضع متعددة ايضا يثني على الحب باعتباره مصدرا لكل ما هو حسن وفاضل . وفوق ذلك يفرد حديثا طويلا يبدو فيه الحب

---

(٧٦) .... Ibid., p. 21

(٧٧) .... Ibid. pp. 107, 166, 168, 173, 176, - 7, etc.

(٧٨) .... Ibid., pp. 28 ff.

وكأنه المتمم لمكارم الأخلاق . وذلك حين يجعل سيدة من طبقة أرستقراطية عالية تشرح لطامع في حبها ماهيه الـ Courtes أي التهذيب والأدب الذي يجب أن يتوفر في المحب . ومن ذلك أنه يجب عليه أن يعطي المحتاج دون أن يلجئه الى الالحاف ، وأن يتحلى بالتواضع ، وألا يسب المقدسات والأولياء ، وألا يذكر أحدا بسوء ، وألا يقول الكذب يتدح به الأشرار ، وألا يسخر من أحد ولا سيما من البؤساء ، وأن يتجنب التشاجر واثارة الشحناء ، وأن يسعى في الصلح ولا يسعى في الشقاق ، وأن يقتصد في الضحك ولا سيما في حضرة كرائم السيدات ، وأن يغشى مجالس الكبار وأن يكون شجاعا في القتال شديد البأس على الاعداء ، وأن يكون حكيما حذرا حاذقا ، وألا يحب غير سيدة واحدة في آن ومن أجلها يتفانى في خدمة المجتمع ، وألا ينفق على زينته الا بمقدار ، وألا يكثر من الكلام ولا من الصمت ، وألا يسارع الى بذل الوعود ، وألا يخدع أحدا بالوعود الكاذبة ، وأن يكون مضيافا وألا يستهزىء بالقسس أو الرهبان ، وأن يتردد دائما على الكنيسة وينصت للامام أثناء الصلاة ، وأن يصدق في كل شيء ولا يحسد أحدا على حسن صيته .[٧٩]

وأندرياس يحجب هذا الحب الذي يجعل صاحبه متشما بكل هذه الفضائل ويعلمه العفة ، اذ أن كل من يحب سيدة حبا صادقا لا يجد في نفسه رغبة في غيرها من النساء . وقد يحب الى السيدات رجلا وسامته لكن الأولوية تذهب للصفات الأربع وهي الأخلاق الكريمة وحسن السمعة . وكذا الحال بالنسبة للرجال . فجمال السيدة وحده لا يكفي لحصولها على أحسن الخطاب الذين يحثون فيما يتخيرون من رفيقات عن الاستقامة والحكمة الى جانب الجمال . ثم لا يلبث أندرياس أن يذكرنا بشروط مادية في المحب وأحدها الا يكون متقدم السن أو حديثها لأنه في كلتيهما يكون غير صالح لتأدية « أعمال فينوس » . ومن جهة أخرى المحب الشبق أو زير النساء غير مرغوب فيه[٨٠] لأن مثله لا يكتفي بامرأة واحدة ويطلب من صاحبته اكثر مما ترغب في منحه اياه . وهذا التأكيد على ضرورة أن يكون الحب متبادلا بين الطرفين ما يميز مذهب الحب كما تطور في شمال فرنسا عن تصوره لدى الطروبادور الذين لم يبادر حبهم ولا الاخلاص فيه مبدأ التبادل وكان كل المطلوب من الفارس أن يتفانى في حبه . لكن أندرياس يوجه الفارس الى كسب الصفات التي تمكنه من كسب حب سيدته .

وهذا المفهوم للحب الرفيع من جهة يتفق وتقاليد الطبقة الراقية وأفكارها ، ومن جهة أخرى يختلف معها ويخرج عليها . فالاساس الذي يرشح رجلا أو امرأة للحب عند أندرياس هو حقا نبل الاخلاق لا نبل المولد ، الا أنه يستبعد توفر هذه الأخلاق في شخص من أصل وضيع . فهو يلاحظ مثلا أن طبقة الفلاحين بحكم عملها أو لغلبة الحياة عليها عاجزة عن الشعور بالحب . واذن فهو فعلا ان لم يكن نظرا يقصر عاطفة الحب على الطبقة الراقية . ولكن في حين استطاع أن يلائم بين مفهوم الحب الراقي وبين الخصوصية الأرستقراطية لطبقة النبلاء نراه عاجزا عن أن يلائم بين مفهومه للحب وبين موقف هذه الطبقة من الأوضاع الزوجية . فنظرا لاقتناعه بلزوم التعبير الجنسي للحب وجد نفسه أمام أمرين : إما أن يبشر بالزواج المبني على الحب أي الحب المؤدي للزواج ، أو أن يتحدى التقاليد تحديا سافرا ويصر على أن الحب لا يقوم الا خارج اطار الزوجية . ويبدو بوضوح من البراهين التي يجريها أندرياس على ألسنة بعض المتحاورين أنه هو نفسه لا يرى ما يمنع من اجتماع الزواج والحب . لكن ثمة أقوال أخرى تفيد بأن الحب والزواج لا يجتمعان وأكبر حجة يقدمها على ذلك هي أن الحب الصادق هو ما يقدم عن اختيار لا عن اجبار والعلاقة بين الزوج والزوجة محكومة بقوة عقد الزواج فهي غير الحب الذي يتبادله طرفان عن اختيار وطواعية . ومن هذين الموقفين يرجح أندرياس أو يزين الموقف الثاني . فهل نعتبر ذلك منه نزولا على رغبات أو نزوات راعياته

---

(٧٩) .... Ibid., . 59-61.
(٨٠) .... Ibid., p. 32.

الارستقراطيات ! فهؤلاء كن يقاسين من الزواج الذي تفرضه المصالح السياسية وهو في تجربتهن لا يحسب أي حساب للعاطفة لذا رغبن أن يبقى الحب بمنأى عن الزواج تماما .[٨١]

هذه التناقضات ولا سيما التناقض الأكبر الذي لا حظناه من قبل في موقف أندرياس من الحب قد جعل بعض النقاد يشكون في البابين الأولين حيث أثنى على الحب ورفعه الى أعلى عليين . كما جعلهم يشكون في تأثير كتابه على اللاحقين من الشعراء والكتاب . وقد أثبتت الأبحاث عكس ذلك وبرهنت على أن هذا الكتاب منذ ظهوره في أخريات القرن الثاني عشر ظل معروفا للدارسين والقراء من مخطوطاته الكثيرة وفي طبعاته العديدة في لغته الأصلية وهي اللاتينية ، ثم في ترجماته المتعددة الى الفرنسية والايطالية والاسبانية والقطلانية والألمانية ، ومن الاشارات اليه والاقتباسات منه في كتب أخرى التي أمكن تتبعها حتى السنوات الأولى من القرن السابع عشر ، ثم في ترجمات ودراسات حديثة ابتداء من النصف الأخير للقرن التاسع عشر حتى الآن .

ومن جهة أخرى نجد أن التراجعات التي يعتبر الباب الثالث من فن الحب العف لأندرياس مثلا واضحا عليها كانت تقليدا يكاد أن يكون عالميا في القرون الوسطى ، ولم يكن يعني بالضرورة أن الشاعر أو الكاتب ينكر أو يناقض ما سبق تراجعه من آراء أو أقوال أدلى بها . فنحن نجد مثلا ابن حزم يعقد أكثر من فصل في خاتمة رسالته **طوق الحمامة** يحذر فيها من عواقب معصية الله بالاستسلام للهوى ، ويحض فيها على التعفف وإيثار الآخرة . ولم يقل أحد أن هذا التراجع من ابن حزم قد أبطل فاعلية رسالته ، واذا كان الشيء يقاس بشبيهه فأننا لا نؤيد شك النقاد في تأثير كتاب أندرياس في تعميق النظرية الجديدة في الحب وفي مساعدتها على الانتشار .

ثم أنه لمن الخطأ أن نسمي ظاهرة التراجع تناقضا ، انما هي في الحقيقة تردد أو تأرجح تتوقعه في عصر ديني ينظر أهله الى الأشياء بمنظارين أحدهما علماني أو دنيوي والآخر ديني أو أخروي ، وكلاهما في ذاته بسيط وصحيح وانما يقع التعقيد اذا استخدمنا المنظارين في آن واحد مما يؤدي الى ازدواج المنظور ، ففي الحياة الدنيا من أسباب المتاع وأنواع الجمال ما يعز على فنان أو أي شخص حساس أن يغفله أو يتجاهله . فاذا استخدم منظار الآخرة وكان من المؤمنين بها هانت عليه الدنيا بكل ما فيها . الا ان هذه النظرة الأخيرة لا تلغي النظرة الأولى أو تقلل من صدقها أو جديتها بقدر ما تعدلها وتضيف اليها بعدا جديدا . ومن الطبيعي أن يكون هذا التردد بين نظرتين تبدوان للوهلة الأولى متناقضتين سمة من سمات عصور الايمان والتدين . نجد ذلك في المفكرين والكتاب الذين يعلنون توبتهم ، عن معتقدات سبق لهم أن اعتنقوها أو رجوعهم عن مواقف اتخذوها ، نجد ذلك أيضا في كبار الشعراء مثل تشوسر الذي يعلن رجوعه أو توبته في أكثر من موضع في أعماله الأدبية[٨٢] . الشاعر أو المفكر في مثل هذه العصور لا يملك الا أن يكون موزعا بين مشاعره العلمانية ومعتقداته الدينية كل منها تشده اليها دون أن يؤثر هذا الشد أو التأرجح على صدق رؤيته هنا أو هناك .

---

(٨١) .... Ibid., p. 105-106

(٨٢) بالاضافة الى المنظر الاخير من رومنسية ترويلوس وكريسيد يعلن تشوسر في ختام مجموعة حكايات كانتربري « تراجعاته » retractions عن كثير مما احتوته هذه المجموعة ومن أعمال له سبقتها ، ويدعو الله في هذه التراجعات أن يرحمه ويغفر له ذنوبه التي اقترفها بكتابة هذه الاشعار الدنيوية . كما نجد مثل هذا « التراجع » عند سير فيليب سدني Phillip Sidney في سوناتة لا تندرج ضمن مجموعته الشهيرة استروفيل واستيلا Astrophel and Stella ولكن يغلب على الظن انه كتبها تعقيبا على أشعاره العاطفية في تلك المجموعة الزائلة . والسوناتة المشار اليها تبدء : « دعني أيها الحب الذي لا ينتهي الا الى تراب / وأنت يا فؤادي انظر الى السموات العلى / » الخ وأمل حنين اليقين بالاخطرية .

Leave me, O love which reachest but to dust ; And thou, my mind, aspire to higher things;...............

المذهب الجديد يعمم في غرب أوروبا وانجلترا .

اتسع نطاق النظرية الجديدة واختلطت أحيانا بخواصها الأولى وأحيانا أخرى اكتسبت سمات جديدة باتصالها بتقاليد اجتماعية وفكرية أخرى . وقد شهد القرنان الثالث عشر والرابع عشر مزيدا من الاتساع في نفوذ الشعر الطروبادوري وانتشار مبادئه . يشهد بذلك تغلغله في ألمانيا حيث ظهرت الأشعار الغنائية المسماة المنسنجر Minnesingar في أواخر القرن الثاني عشر وبلغت أوجها في القرن الذي تلاه . وهي متأثرة شكلا ومضمونا بالشعر الطروبادوري مع بعض الفوارق في النغمة . ومثلها الأشعار الغنائية الايطالية والانجليزية التي نظمت باللغات الدارجة . وقد ساعد على هذا الانتشار الواسع ما كان يحدث بين الشعراء في البلد الواحد وفي البلاد المتفرقة من احتكاكات وتبادلات في التأثير والتأثر .

ويبدو أن نظريات الشعر الجديد كانت قد تسربت الى ايطاليا في وقت مبكر وجعلت تتغلغل في هذا الوطن الجديد لها وتتأصل في تربته حتى ازهرت في شعر دانتي وبترارك (١٢٠٤ ـ ١٣٧٤ م) . في شعر بترارك نجد جوهر المثل العليا الجديدة متمثلا ببلاغة فذة في مجموعته المسماه Canzoniere وتحتوى على ٣٦٦ أغنية حب من الجنس المعروف باسم صونانا (فيما عدا القليل منها الذي يخرج الى أغراض سياسية) وهي جميعا تنسج على منوال شعر الغزل كما كان معروفا في صقلية وبروفانس حيث عاش بترارك في صباه . وعلى الرغم من التزام بترارك بتقاليد هذا الشعر من حيث مواقفه العاطفية وصحوية ألفاظه وصوره المجازية ومفهومه للشعر كفن بلاغي ، فان عظمة بترارك تتجلى في قدرته الفائقة على تطويع الوحدات والعبارات الايقاعية للتعبير عن شتى حالاته النفسية . كما تتجلى تلك العظمة أيضا فيما يحسه قارىء هذا الشعر بعمق ولطف من التوزع أو التأرجح بين قوتين جاذبتين كل في اتجاه مضاد : طموح النفس والروح الى حياة باقية وانجذابها الى الحياة الدنيا بما فيها من سحر وفتنة . في هذه الصونانات يتغنى بترارك بحبه للورا Laura التي لم يرها الا لماما وذلك مرة واحدة وكرس لها ديوانه العاطفي طيلة حياته . وقد اختلف المؤرخون في هوية هذه السيدة وبعضهم شك في وجودها . [٨٣]

وكان دانتي (١٢٦٥ ـ ١٣٢١ م) قد ذهب الى أبعد من ذلك حين مزج عناصر الحب الجديد ، كما وصفه في الحياة الجديدة Nouva Vita برؤية صوفية في رائعته الكوميديا الالهية . بياتريس Beautice سيدته الفضلى التي كرس لها حبه في الدنيا كما تغنى به في الحياة الجديدة تصبح في الكوميديا الالهية رمزا للحكمة والفلسفة ودليلة الى أسرار النعيم الروحي في الآخرة .

وما أن حل القرن الثالث عشر في انجلترا حتى كانت مبادىء الحب الجديد قد عرفت وصارت تترجم الى أشعار غنائية نظمت باللهجة الدارجة . ومن ثمر ذلك العصر قصائد ومقطوعات بلغت القمة في الخيال المبدع ، فيها يتغنى الشعراء بما يجدون من عذابات الحب وصلاواته ، على غرار الطروبادور ، ويضفون على سيداتهم أيضا على غرار الطروبادور ، من أوصاف الجمال العبقري ما تمتد أصداؤه الى أواخر القرن السادس عشر . فقد كانت المثل العليا الجديدة بحق من أقوى العوامل في بعث الحيوية في الأدب الانجليزي . ومن الأشعار الغنائية انتقل التأثير الى القصص الرومنسية ومن هذه الى أشكال أخرى تشمل حتى رسائل دينية تشبعت بتقاليد الشعر الجديد وتلونت بألوانه . ومن الأمثلة على الأخيرة رسالة يظهر فيها المسيح [٨٤] عاشقا يخطب ود سيدة ذات ترفع وتمنع واعراض كلما رجاها وتوسل اليها . وليست هذه السيدة المتمنعة سوى النفس البشرية . [٨٥]

---

(٨٣) انظر European Literature السالف ذكره ، ص ٦١٠

(٨٤) .... Ancrene Riwle (c. 1180-1200)

(٨٥) انظر مادة Troubadours في الانسكلوبيديا البريطانية .

وقد لعبت مبادىء الحب الطروبادوري دورا بارزا في الأدب الاسباني [٨٦] أيضا حيث أوحت الى الشعراء بعدد من أشهر قصص الحب والفروسية التي اثرت بدورها في سائر الآداب الأوروبية في عصر النهضة . ومن الأمثلة على هذه القصص سجن الحب La Garcel de Amor ورومنسية أماديس ودى جولا Amadis de Gaula كتب الأولى سان بدرو San pedro وكتب الثانية جارثي اوردونيس أو رودرجيس دى مونتالفو Garci Ordonez أو Rodriguez de Montalvo وكلاهما من شعراء النصف الثاني من القرن الخامس عشر ويشيع في هاتين الرومنسيتين جو أشبه بما نجد في رومنسية فارس العربة من حيث بطولة المحب الخارقة التي يكتب لها النصر في النهاية مهما تعرض له البطل من مخاطر ومهالك ومن حيث المعارك التي يخوضها المحب لنجدة حبيبته أو دفاعا عن نفسه وعن حقه ضد الغرماء والمنافسين ومن حيث الخضوع التام والامتثال لأمراء المحبوبة ، وما قد تقابل به المحبوبة هذه التضحية من اعتراف بعض الوقت بينما الغالب على موقفها هو الذل والاعراض والجحود مما يتسبب عنه انتحار البطل في الرومنسية الأولى وهو ثابت على الوفاء لم يتزعزع . أما البطل في الرومنسية الثانية فينتهي نهاية سعيدة بالزواج من محبوبته .

ويجب ان تنبهنا هذه النهاية السعيدة الى ما طرأ على الصيغة الأولى للحب الطروبادوري من تحوير أملته الظروف الاجتماعية أو الدينية في الأوطان الجديدة التي انتقل اليها . كما ينبهنا الى ذلك أيضا كون المحبوبة في الرومنسيتين كلتيهما عذراء لم تتزوج ، وقد عهدنا الطروبادور يعلقون حب متزوجات بلا هدف اللهم إلا اتصال الهيام وديمومة العشق . ومعنى هذا التحوير أو التطوير الذي طرأ على صيغة الحب الطروبادوري أنه لم يعد كما كان غاية في ذاته وانما تحول الى طريقة مثلى يخطب بها البطل يد امرأة مبرهنا بالخضوع لها وبالتضحية من أجلها والثبات على حبها أنه جدير بأن تقبله زوجا لها . وكان مؤلفا هاتين الرومنسيتين قد سبقهما الى شيء من هذا التطوير مؤلف رومنسية السيرجاوين والفارس الأخضر Sir Gawain and the Green Knight التي تنتمي الى أخريات القرن الرابع عشر حيث صور بطله وهو يرفض أن ينتهز فرصة سانحة ليخطى من زوجة آمر طليلة له ، وحجته في ذلك أنه تزوج الفارس نفسه . وكذلك في المجموعة الرائعة وفاة الملك آرثر Morte Darthur التي تنتمي الى الربع الاخير من القرن الخامس عشر والتي أصبحت منذ ظهورها في ذلك الوقت مصدر الهام لعدد من الشعراء والقصاصين : وتعكس وحدتها القصصية عناصر الحب الطروبادوري التي استوطن انجلترا منذ القرن الثاني عشر ـ في هذه المجموعة يعمد راويها السير طوماس مالوري Sir Thomas Malory في بعض المواقف الى اعادة صياغة الوقائع الصغرى حتى تنسجم مع عصر أصبح ينظر الى الزواج نظرة مثالية . [٨٧]

على أن ما نلاحظه في هذين المثالين من تطورات دخلت على مفهوم الحب الرفيع لم تكن الأولى من نوعها في انجلترا ، بل لم تكن في الحقيقة سوى أصداء لمحاولات تقدمتها بنحو قرن من الزمان وقت على يدى أحد فحول الشعراء ، وذلك هو الشاعر الانجليزى جفرى تشوسر (١٣٤٣ ـ ١٤٠٠م) Geoffrey Chaucer الذى عايش نظرية الحب الرفيع وفتن بها في شبابه واستلهمها في دواوينه الصغرى ، ونسج كثيرا من أشعاره على منوالها . ولم يلبث حين كتب أولى روائعه ترويلوس وكريسيدا أن جعل أحداث هذه الرومنسية تولد وتنمو في جو يتنفس بروح الحب الرفيع . كما جعل شخصياتها تنطق بلغة هذا الحب وتنمو وتتصرف بوحى من فلسفة هذا الحب وأصوله وقواعده ومشاهدها تجرى على مسرح أعد خصيصا لأداء أدوار هذا النوع من

---

(٨٦) اعتمدنا في هذه الفقرة Paragraph على الأدب المقارن ط ٣ للدكتور: محمد غنيمي هلال ص ٢١٠ ـ ٢١٢ .

(٨٧) The Norton Anthology of English Literature ; ed. M. H. Abrams et al, 1968, vol. I. pp. 220-272.

الدراما وقد أجمع النقاد على أن ترويلوس وكريسيد أول عمل روائي عظيم في الأدب الانجليزي وواحد من أعظم دواوين الحب في العالم قاطبة .(٨٨)

وقد أشرنا من قبل الى الدور الذى لعبته الملكة اليانور في حمل الأفكار الجديدة عن الحب من فرنسا الى انجلترا بعد زواجها من هنرى الثانى ، وكيف أنها استخدمت موقعها في البلاط لترويج هذه الأفكار في الأوساط الأرستقراطية وفي الوسط الأدبي الانجليزى في القرن الثانى عشر . ثم أشرنا الى ماتلا ذلك من استخدام لبعض هذه الأفكار في أشعار ورومنسيات وأشكال أدبية أخرى . على أن ذلك كله لم يكن في الحقيقة سوى ارهاصات أو مشهيات للوجبة الكبرى التى كان تشوسر سيقدمها لقرائه الانجليز في أواخر القرن الرابع عشر . ولقد أثبتت تجربة تشوسر أن أقوى الوسائل وبكثير احكاما وفاعلية في اشاعة الأفكار والأساليب بين مختلف الثقافات كانت ولاتزال هي نقل النصوص الأدبية من لغة الى أخرى . هذه الوسيلة هي التى يسرت لمبادىء الحب الرفيع أو المهذب أن تنتقل الى البيئة الانجليزية لتصبح جزءا لايتجزأ من حياتها الأدبية أو العاطفية .

ولعل خير وسيلة للدخول على هذا الموضوع هى أن تعرض قصة تشوسر مع هذا الحب بحذافيرها : كيف عرفه ونقله الى انجلترا ، وكيف تأثر به في شبابه واقتدى به في مؤلفاته ، ثم لما تتضح كيف اكتشف مواطن الضعف فيه وأخذ يصور ذلك في أدبه ، ثم كيف حاول أن يوفق بين نظريته كما فهمها القرتسيون وبين التقاليد الأخلاقية دون أن يضحى بما في النظرية من ميزات حضارية لا شك فيها . ولا بد من الاعتذار للقارىء مقدما بأن هذه المهمة قد تضطرنا الى تكرار بعض ما سبق تقديمه من تفاصيل عن الحب الرفيع .

تبدأ الأعمال الكاملة لتشوسر عادة بترجمة انجليزية لرومنسية الوردة Roman de la rose بين فرنسية الأصل . وتقع الترجمة في ٧٧٠٠ بيتا من الشعر مقسومة الى ثلاثة أشطار : الأول منها ويقع في ١٧٠٠ بيتا لا مجال للشك في أنه من عمل تشوسر نفسه . أما بقية الترجمة فبالرغم من شبهها الشديد بأسلوب تشوسر فلا اجماع على أنها من ترجمته ، وان كان ذلك مرجحا .

ويرى أكثر النقاد هذه الرومنسية لا سيما الجزء الأول منها على أنه أبرز عمل أدبي ، أكثر بكثير من فارس العربة ، تشرب الوعى العاطفي الجديد وأضفى عليه تعبيرا خياليا لا يكاد يدانيه شىء في عذوبته أو رقته .

بدأ هذه الرومنسية جيوم دى لوريس Guillaume de Lorris لما كان في ميعة الشباب ، وقبل وفاته في نحو ١٢٣٧ ؛ كان قد أتم منها ما يزيد قليلا عن ٤٠٠٠ بيت من الشعر . وبعد ذلك بنحو أربعين سنة أتمها جان دى ميون Jean de Meun (الملقب بأعوج الرجلين) ـ ان صح أن نسمى هذا تتمة ـ في ١٨٠٠٠ (ثمانية عشر ألفا) بيتا . وشتان ما بين الاثنين ! كان جيوم شاعرا حالما غزلا فطبع حصته من هذه الرومنسية بطابع الشباب الوردى الوهاج . أما ميون الذي لم تكن النساء لديه أكثر من « طعام وشراب » ، وأداة للنسل فقد أفاض على تتمته الموسوعية من روحه الساخرة الناقضة للنظرة الرومنسية . ولم يتأثر تشوسر بكتاب ، اذا استثنينا الكتاب المقدس ، تأثره برومنسية الوردة بجزئيها . لقدّ ظلت روحا هذين الشاعرين بما فيهما من تباين ومفارقة يحومان حول خياله طوال حياته . أما تأثير جيوم عليه فقد كان مباشرا تراه في كل ما استوحاه منه في أوصاف الشباب وفتنة الحب والجمال في الانسان وفي الطبيعة وهو كثير في دواوين أشعاره . أما تأثره بسخرية ميون ، وفضوله يظهر ، فيتجلى في كل ما يسوقه تشوسر من تندر بخداع النساء ومكرهن وتقلبهن واحتيالهن لكل من يبتل بحبهن أو يقع في حبائلهن من الرجال . واذا جاز أن نعتبر جيوم وميون مكملين بعضهما لبعض واعتبرنا البداية والتتمة في رومنسية الوردة نوعا

(٨٨) S.S. Hussey ; **Chaucer : An Introduction**, Methuen London, 1971, p. 16.

من اجتماع الأضداد جازلنا أن نعتبر أعمال تشوسر الشعرية صورة من هذا الاجتماع . فالبواكير في شعره يشع منها ضياء الشباب وازدهار ألوانه وكلما نضجت شاعريته زحفت على شعره قتامة وعتامه وذهب الضياء .

هذه الرومنسية التي هي من عيون أدب القرون الوسطى ، وهي بحق الأثر الأدبي الرفيع ، والتي بلغ من اقبال اهل الزمان عليها أن حظيت بأربعين طبعة حتى سنة ١٥٣٨ ، لم تعد تعجب النقاد في القرن العشرين وهم يصفون أسلوبها تارة بالتفكك ، وتارة بالسذاجة ، وتارة أخرى بالابتذال . [٨٩] فما هو يا ترى هذا الأسلوب الذي يقف هكذا سدا بين أذواق القرون الماضية وذوق القرن العشرين . ؟

قبل أن نجيب على هذا السؤال أود أن أذكر القارىء بأن هذه الأسلوب الذي يسمى أسلوب المجاز الرمزي **allegory** بالرغم من حط النقاد من شأنه لم ينقرض حتى يومنا هذا ولم يستنفد حيويته . فبالاضافة الى أنه ما يزال شائعا في القصص العلمي Science Fiction والأدب الساخر فلم تمر حقبة من حقب الأدب الانجليزي دون أن تخلف وراءها روائع أدبية بنيت على هذا الأسلوب . منها في القرن السادس عشر **ملكة الجان the Faerie Queene للشاعر سبنسر Spenser . هنا نجد ، على سبيل المثال ، التكالب على المال يتقمص شخصية هي مامون Mammon الذي يقول عن نفسه وإله شدقيه :**

اله في الدنيا لأهل الدنيا ، هذا أنا
مامون رب الأرباب على الأرض جبار [٩٠]

والمجاز الرمزي هو عين الاسلوب الذي انتهجه في القرن السابع عشر لمادته خلقية دينية جون بنيان **Bunyan** في رواية ولا سيما رحلة حاج **Progress** s'**Pilgrim** التي ما تزال مادة حية للقراءة . بل اننا نجد في القرن العشرين كاتبا مثل جورج اورول **Orwell** يوظف هذا الأسلوب لخلق روايته الشهيرة مزرعة الحيوانات (١٩٤٥) **Animal Farm** وروايته الأشهر **ألف وتسعمائة واربع وثمانون** (١٩٤٥) Nineteen Eighty Four وكلتاهما من الأدب المجازي السياسي وفي القرن العشرين أيضا حاول أودن **Auden** احياء هذا الأسلوب في شعره .

يعرف هذا الاسلوب بأنه مجاز موسع [٩١] **extended metaphor** وخاصته المميزة أنه رمزية بنوية **Structural** وليست نسجية **textural** بمعنى أن الشخصيات والاحداث والمشاهد فيه يستخدمها الشاعر أو الكاتب استخداما مجازيا يرمز به الى صراعات أو منازعات في عالم النفس البشرية أو عالم الأخلاق أو عالم السياسة وفيه تتقمص المجردات لباس الاشخاص كما كان يفعل العرب الشعراء عندما يصورون الموت وحشا ،) ينشب اظفاره وانيابه في فرائسه ، أو كما صور احدهم حمى كانت تعاوده بصورة زائرة غير فيها في قصيدة تبدأ بقوله : أبنيت الدهر عندى كل بنت / فكيف وصلت أنت من الزحام ؟

كان اسلوب المجاز الرمزي هو الشائع في القرون الوسطى ، لا سيا في الأعمال الشعرية . [٩٢] وفي رومنسية الوردة يتمثل هذا الأسلوب في توزيع الموضوع ـ وهي قصة حب رفيع ـ على ثلاثة أصعدة أو أبعاد تجرى متوازية ولكل مغزاه **Significatio** بعد أو صعيد حرفي تسرد فيه أحداث القصة ، وبعد مجازي رمزي فيه عدد من الشخصيات كل منها في الحقيقة عبارة عن

(٨٩) Roger Fowler; **A Dictionary of Modern Critical Terms.**, Routledge... London. 1973, p. 5.
(٩٠)
(٩١) Babette Deutsch ; **Poetry Handbook,** Jonathan Cape, London, 1965 p. 76
(٩٢) C.S. Lewis ; **Allegory of Love,** op. cit., p. 127................................

تشخيص أو تجسيد لحالة واحدة (أو صفة أو دافع أو جانب) من الحالات النفسية التي تطرأ على فتاة راقية في موقف حب . فريق يناصر الحب ويحبذه وفريق يصده عن بلوغ أمنيته . وتدور بين الفريقين صراعات وحروب مسرحها في الحقيقة هو نفس الفتاة أو عقلها . ويواكب هذين الصعيدين المادي والمجازي النفسي صعيد أو بعد ثالث هو الأخلاقي . ويتناول قواعد السلوك وآدابه التي يلزم المحب المهذب اتباعها . وكل هذه الأصعدة مرتبطة بعضها ببعض بحيث تكون تجربة فنية واحدة في التعبير عن الحب الرفيع . وكان في وسع جيوم بالطبع أن يعالج الموضوع على هيئة حكاية مباشرة بسيطة لكنه اختار للتعبير عنها اسلوب المجاز الرمزي . فيعبر تارة بالسرد (البعد الموضوعي) ، وتارة بالرمز (البعد الذاتي أو النفسي) وتارة اخرى بأسلوب التوجيه الخلقي والنصح العلمي (البعد الأخلاقي والفلسفي) . وكلها كالروافد تصب في نهر الحب المهذب .

ورومنسية الوردة مثل الكثير من الأعمال الشعرية في القرون الوسطى تفتتح برؤيا حالم . ولا غرابة في هذا المدخل . فقد كانوا مثلنا يعتبرون الرؤيا الصادقة كالمرآة الصافية يرى فيها الحالم صورة صحيحة لواقعه النفسي [٩٢] .

حالة الحب في نظر جيوم أشبه شيء بحلم يرى فيه النائم أنه استيقظ في حديقة صباح يوم لا حار ولا بارد . والحديقة ذات أسوار عالية قد نفيت عنها الأحزان واستبعد منها كل مالا ينسجم والحب من شح وكره وفقر وشيخوخة . يرى الحالم صور هذه الصفات المجردة شاخصة على ظاهر السور لتمنع الموصوفين بها من الاقتراب منه . هنا يتذوق القارىء أول طعم للأسلوب المجازي الرمزي .

ليس الحب الا للشباب النبيل المهذب الوسيم . وله أقام « نعيم » Delight هذه الحديقة وجعل على بابها « فراغ » Idleness ـ بلغة شوقي شاعر العربية في بيته المعروف « الشباب والفراغ والجدة ... الخ » يسير الشاب الحالم على ضفة نهر هو نهر الشباب الخالد الى أن يهتدي الى باب الحديقة فيدخلها فاذا هو في مجتمع مصور أيضا بأسلوب التشخيص الرمزي ـ قوامه كواعب أتراب حور عين وولدان مخلدون ابرى من انهم الأنهار يرحون على سندس أخضر يتلاعبون ظلال أشجار عطرة الرائحة جلبت خصيصا من بلاد العرب . ولعل أوصاف الحديقة كلها جلبت من هناك مستمدة من القرآن ! يعيش الحالم هذه الحياة الناعمة بضعة أشهر . ومن بين من لقى هناك حورية نظر في أعماق عينيها مليا ومن كثب فرأى فيها صورة للنعيم الذي يعيشه وفهم من ذلك أنه رأى فيها وعدا بالحب . ثم لا يلبث أن يستأنف تجواله في رياض الحديقة يتبعه على مبعدة ودون أن يرى اله الحب . حتى اذا بلغ نافورة ونظر فيها رأى في أعماقها بلورتين يعكس نورهما الحديقة بأسرها ومنها حوض ورود فيه واحدة برعم لما يتفتح فيأخذه الحنين اليها . ثم ينهض من تأملاته في النافورة ويتجه الى حوض الورود ليقتطف ذلك البرعم وما أن يمد يده حتى تصيبه سهام خمسة واحد تلو الآخر أطلقها عليه اله الحب فيستسلم ويقع أسيرا له . هكذا يصور جيوم بالرمز المجازي حالة الوقوع في الحب .

وهنا يتولى إله الحب تعليم أسيره أصول الحب وقواعده وآدابه في خطبه تبلغ ٣٠٠ بيت . وهذا ما يطلق عليه الأسلوب التوجيهي أو التعليمي . ويختفي إله الحب عند السطر ٢٧٦٧ . ويقف الحالم حائرا لماذا يفعل . وحوض الورود محاط بسياج من الأشواك . عندئذ يأتي لنجدته الفارس « ترحيب » Bialacoilm (وهو تشخيص لصفة حسن الاستقبال عند المحبوبة) ليقتاد الحالم عبر السياج الى داخل حوض الورود . وفي طريقهما يران بشخصات أخرى قابعة في مكانها مثل السادة « كبرياء » Daunger « وعار » Shame و « خوف » Fear وبالسيدة « غيرة » Jealousy والأخيرة رمز الى أقارب المحبوبة . حالم و« ترحيب » يخشيان أن يوقظا « كبرياء » و« حياء » Honte . ويتطوع « ترحيب » بإنالة حالم ورقة نابتة بقرب البرعم . ولكن ما أن يطلب الحالم قطف البرعم نفسه حتى يهب « كبرياء » من مرقده ليطرد الحالم ويزج « بترحيب » في

(٩٢) Ibid., p. 153.

السجن . وبينما يقف حالم مفكرا في خيبته يهبط عليه « عقل » من برجه . فيسمع حالم لكل ما يقوله « عقل لكنه لا يسمع الا ما يقوله « صديق » ويدنو من السياج ليفاوض « كبرياء » الذي يسمح له عن غير طيب خاطر بأن يقف على بعد ليتغزل في الوردة البرعم . ترى الفتاة مطوقة بأعداء من داخلها مثل « كبرياء » وأعداء من خارجها مثل « غيرة » . ولكن تتدخل « شفقة » Pitie و « حرة » Franchise وتطلبان من « كبرياء » أن يفرج عن « ترحيب » الذي يعود مرة أخرى الى وجه السيدة ويسمح للحالم مرة أخرى بدخول البستان . لكنه هذه المرة متواضع لا يطلب قطف الوردة وانما يطلب قبلة . هنا يسود الوجوم اذ ليس في وسع ترحيب » ولا « حرة » ولا « وداد » Friendliness ولا « شفقة » أن تساعده . في هذه الأزمة تدخل فينوس على غير توقع اذ لم يتنبه لها « ترحيب » حين سمح لحالم بدخول البستان للمرة الثانية . وما هي الا لمسة من فينوس حتى أذن « ترحيب » بالقبلة المرجوة .

هنا تقوم القيامة وسرعان ما يستدعي « لسان قالت » Malebouche « غيرة » التي تنهال على « ترحيب » بالتوبيخ » . أما « عار » (وهو بالطبع تشخيص لاحساس في نفس الفتاة) في حديثه الطويل فلا يهاجم الحالم المحب ولا يدافع عنه . ان « ترحيب » هو الذي خان السيدة . وهو الذي يستحق أن يدافع عنه . اذ هو لم يفعل سوى ما علمته أنه « تهذيب » Courtesy ولم يفعل ما فعل الا بحسن نية . ولا تكاد الفتاة تصدق أن ما نشأت عليه من تأدب وتلطف شيئا تؤاخذ عليه . وتجمع أهلها الذين تلتهم « غيرة » على الزج « بترحيب » مرة أخرى في السجن . ويرسل « عار » وخوف » ليوقظا « كبرياء » ويوبخاه على اهماله . وتشد الثغرات في السياج وتوضع عجوز حارسة على الوردة البرعم . ويحفر خندق حول القلعة التي سجن فيها « ترحيب » ويوضع حرس على أبوابه الأربعة « عار » و « كبرياء » و « خوف » و « لسان » قالت » . أما المحب الحالم نفسه فيطرد الى خارج البستان بأن سمح له بأن يقف هناك ليبكي حظه ويتوسل الى « ترحيب ألا ينساه . هنا في السطر ٤٠٠٤ من الأصل الفرنسي (يقابله السطر ٤٣٧٨ في الترجمة الانجليزية) ينتهي عمل جيوم دي لوريس وتبدأ تتمة جان دي ميون .

وربما كان الاصح أن نسميها موسوعة . إذ تحتوي على عشرة استطرادات (يبلغ الواحد منها فقط ٣٠٠ بيت من الشعر) تتناول جميع معارف القرون الوسطى بقدرة خارقة على الفهم والتبسيط . وما يثير حقيقة تتمة ليس سوى خيط دقيق يربط تلك الاستطرادات ويكاد يضيع في متاهاتها . هذا الخيط الرابط هو الذي سنقتصر عليه وحده في الملخص وقبل أن تبدأ التخليص نلاحظ أن ميون كان ضائق الصدر بالحب الرفيع ولم يعتبره سوى وهنا وخداعا . وقد سجل مواقف متعددة وقفها مفكرو القرون الوسطى من الحب والمرأة : أحدها الموقف المعادي لها وآخر يعدها أداة متعة جنسية . وثالث يقف من الحب موقفا عقلانيا . أما ميون نفسه فقد اعتبرها أداة للتناسل فحسب . كما أن جان دي ميون لم يشأ أن ينسج على منوال دي لوريس ولم يستخدم أسلوبه الصحيح في المجاز الرمزي . وكل هذا لم يمنع من أننا نصادف هنا وهناك مقطوعات كبيرة من الشعر الرائع الأخاذ .

يعود إله الحب للظهور ويستدعي جنده ومن بينهم « نفاق و « وامتناع » Abstinence لمحاصرة الحصن المسجون فيه « ترحيب » وينجحون في تخليصه . وبالتعاون مع « ترحيب » يحاول المحب الحالم مرة أخرى أن يقطف الوردة . لكنه يصاب بالفشل ومرة أخرى يسجن « ترحيب » فيتحول إله الحب وأعوانه الى القلعة التي يحرسها « كبرياء » وأتباعه . وتدور معركة طويلة بالأسلحة المادية والأسلحة المجازية . ثم تظهر « الطبيعة » ومعها كاهنها الأعظم عبقر الذي يخطب في الجمع المقاتل حاثا اياهم على تشجيع الاخصاب باعتباره جزءا من تدبير الطبيعة وهو لهذا يؤيد الحب ويعارض العزوبة ويعد من يتبعه بفردوس لا تقاس بعظمة جماله الروضة التي هم فيها الآن . وتقود فينوس الهجمة الأخيرة التي على اثرها يسقط الحصن ويقطف المحب الوردة . انتهى الملخص .

في بداية حديثنا عن تشوسر ذكرنا أن رومنسية الوردة كانت مرجعه الأخير في علمه بالحب الرفيع وأنه استوحى من مادتها ومشاهدها وأسلوبها (فيما عدا المجاز الرمزي) الكثير من أشعاره . وحتى قبل أن يترجم تشوسر هذه الرومنسية في الربع الثالث من القرن الرابع عشر أو يستفيد بها في أدبه كان نظام الحب الرفيع منذ كريتيان وكابيلوس في أواخر القرن الثاني عشر ، قد أصبح من المأثورات التي ينهل منها الشعراء والقصاص ويدخل في هؤلاء جيوم دي لوريس شاعر رومنسية الوردة الذي استفاد من هذا التراث المتراكم وأضاف اليه .

فما هي فلسفة هذا النظام وقوانينه كما انتهت الى جيوم ومنه إلى تشوسر ؟

عند أبطال تشوسر الوقوع في الحب يستلزم وجود قطبين : سحر ينبع من عيون فاتنة والآخر قلوب شابة زكية مهذبة . ويقع الحب فجأة اذا انصل النيطان فسرى من العيون الفاتنة ليلامس القلب فيجرحه كما يفعل النصل الحاد . « عيناك تتناولني بغتة فلاتي / لا قبل لى بسحر عينيك / نفذ الى قلبي فأعناه وأدماه » . [٩٤] هذا هو الحب من أول نظرة ، سهم يخترق القلب ويصيب صاحبه باللوعة والهيام ويسلمه الى الشكوى هذا الحب راحة بقدر ما هو عذاب . إنه اللذة المشتهاة . من مرض به لم يرد البرء منه وهو كالخمر من سكر به لم يصح إلا فاقة منه . مرض لا شفاء منه الا بوصال المحبوب ، وهذا احتمال مستبعد . فما الذي يحمل المحبوبة على الاستجابة لصريع بابها لا يجرؤ حتى على أن يرفع أكف الضراعة نحوها ! هذا المخلوق لما فيه شعور بحقارته في نفس اللحظة التي لا فيها إحساسه بكمال المحبوبة ذلك المطلع والذي يتعذر الاقتراب منه .

حب من هذا النوع يوقع المحب أسيرا دون قيد أو شرط . انه لا يجرؤ عليه الأمل في نيل الجزاء على إخلاصه لكنه لا يكسبه حقوقا على المحبوبة حتى لو قضى العمر في عبادتها . وقد لا تعلم هي شيئا من ذلك . وغاية ما يجرؤ له أن يطمح اليه هو الشفقة النقو بهذه الكلمة وضعها في أدب تشوسر هو الشكل الذي يتخذه برح الحب بما يعانيه من تباريح الوجد « الشفقة » هي ما يهتف به الفارس المتشح بالسواد في كتاب الدوقة Book of the Duchess وهي آخر ما ينطق به أركيت Arcite في حكاية الفارس (ضمن حكايات كانتربري Canterbery Tales ، وهي أول ما يطرأه دميان Damian لمحبوبته ماى May في حكاية التاجر The Merchant,s Tale (ضمن نفس المجموعة) ، وهي كلمة أوريليوس Aurelivs لدوريجن Dorigen في حكاية صاحب الاطيان The Franklin's tale (ضمن نفس المجموعة) . وهي أخيرا الكلمة التي ينبني عليها حب ترويلوس وكريسيد .

قد يبدو من بعض الأمثلة أن هذا النوع من الحب هو في جوهره حب غير مشروع وهو أقرب الى الزنا ، وأنه لزوع من القلب الى معشوقة لا الى زوجة . ولكن يجب أن لا يفهم أنه دعوة للاباحية . وانما هو يقوم على نوع من المنطق لا يخلو من شبه التحايل . فالزواج كما شرعته المسيحية ، تعاقد تدخله المرأة لغرض الانجاب ، ويلزم الزوجة بطاعة زوجها فهي بموجب العقد لا تستطيع أن تعصيه دون الحنث بقسمها . وازوجها ، كما يقال في حكاية صاحب الأطيان « الحق في جسدها متى شاء » الزواج بحسب هذا المنطق يدمر الحب ، لا لأنه يضعف الرغبة الجنسية لدى أى من الطرفين تجاه الآخر ، ولكن لأنه يقلب الأوضاع المتائة في الحب الرفيع . إذ يجعل العبد الضارع هو السيد الآمر الناهي . وعندئذ لا يصبح في وسع السيدة « أن تتفضل » على زوجها أو تمنحه شيئا ليس من حقه بقوة القانون . السيدة بعبارة أخرى لا تصبح حرة . والحرية الشخصية في عرف تشوسر

(٩٤)
Your Yen two wol slee me sodenly ;
I may the beautee of hem not sustene,
So woundet'h hit throughout my herte kene. (Merciles Beauty)

بمعنى السخاء والبذل ، وهي أسمى صفات الطبائع النبيلة . الحرية بمعنى الكرم احدى الصفات الاربع التي تميز شخصية الفارس في مقدمة حكايات كانتربري : « الصدق والشرف ، الحرية والتهذيب » الحرية بمعنى الكرم والسخاء درجة من الكمال لا غنى عنها لسيدة جديرة بالحب . واذن فالزوجة حيث لا عطاء جنسي عن طيب خاطر ، فيها حرمان للزوجة من الحرية يسلبها قدرتها على « الانعام » أو « التفضل » .

في شريعة الحب الرفيع لا يوضع حد زمني لخدمة المحبوب . فمن وقع في شراك هذا النظام العجيب ربما قضى حياته كلها نادبا حظه مودعا شعره شكايته وقد عاف الطعام وسهر الليالي . والى كونه خادما مطيعا لنزوات محبوبه عليه أن يمتثل لأوامر كوبيد اله الحب بالوفاء وكتمان السر واضعا نصب عينيه شرف محبوبته بل شرف النساء جميعا . عليه أن يعاني وعلى شفتيه ابتسامة لكيلا يفتضح أمره ويعرض محبوبته لأن تلوك سيرتها الألسنة . وقد يجوز له أن يتخذ صديقا واحدا يكاشفه وجده ، كما فعل العاشق في رومنسية الوردة وكما فعل ترويلوس في ترويلوس وكريسيد . هذا هو العزاء الوحيد الذي يستعين به على بلواه . وعلى المحب بكل ما وسعه أن يتجنب الوضاعة Villainy والخسة والفظاظة وفاحش القول والسوقية ، وعليه أن يصون نفسه من الزهو والاغترار . ومع ذلك يعتني بمظهره من حيث هيئته وهندامه وبياض أسنانه ونظافة أظافره وغير ذلك من النصائح العملية كالتي نجدها في حديث كيوبيد للعاشق في رومنسية الوردة وعليه أن ينأى بنفسه من الشح والشره . لا يكذب ، ولا يغتصب شيئا لا يعطيه الحب عن طيب خاطر . وليس الحب كالزواج مسألة حسب ونسب ، بل المعول فيه على الأدب والسلوك الحسن . الحب يضفي على صاحبه النبل ، ومن قدر عليه فهو نبيل بطبعه . والنبلاء بالطبيعة كرام شجعان رحماء متواضعون صديقون يوثق بهم ويعتمد عليهم . تلك هي الفضائل التي يسبغها الحب الرفيع على الرجال يعلمهم ويؤدبهم ويرقيهم ويهذبهم . لهذا كان الحب موضع تقدير حتى وان اعتبر من وجهة النظر الدينية اثما .[٩٥]

والسيدة من جهتها مركب من الاقبال والاعراض ، من الترحيب والمنع في المقام الأول يجب أن تكون جميلة ويجب أن تكون عفيفة فلا تنيل نفسها لرجل آخر حتى لعاشقها الذي لا تنالها بسهولة . أما صفات الفتنة والكرم أو الحرية ، كما ترد في رومنسية الوردة وفي أدب تشوسر ، فهي التي تميلها نحو المحب ، ولكنها في نفس الوقت تتميز بالحياء وتتحصن بالكبرياء والخوف من ضياع سمعتها إذا افتضح أمرها . هذه الأحاسيس تجعلها تتريث في الاستسلام للحب . ولكن ما أن تستسلم له حتى يصبح الثبات على العهد والاخلاص له واجبا عليها بمثل ما هو واجب على المحب .[٩٦]

رأينا من قبل كيف استفاد الشعراء الفرنسيون بلغة الأساطير التي ورثوها عن أوفيد وعن غيره من الرومان . تلك الأساطير التي تجعل للمحب الها كثيرا ما يكون معصوب العينين ، وفي جعبته سهام يرشق بها قلوب الشباب . وقد استحدثت لغة أخرى في التعبير عن الحب الرفيع مستمدة آنا من الدين وآنا من لغة الاقطاع . فنحن نجد مثلا أن إعلاء الحب الرفيع لمكانة المحبوبة ليس مقطوع الصلة بما كان يتنامى في ذلك الوقت من تقديس لشخص مريم العذراء وتبجيل لها . ويمكن أن تلمح التناظر بين

---

(٩٥) نجد مثلا النصائح الآتية في النسخة الانجليزية :

Thyn hondis wasch, thy teeth make white,
And let no filthe upon thee bee.
Thy nailes blak if thou maist see,
Voide it awey delyverly,
And Kembe thyn heed nigh Jolily. (2280-4)

(٩٦) هنا التعليق لطبيعة المحبوب بذكرنا بما أثر من العرب في حديث طريف منسوب الى صاحب نهج البلاغة بمعنى أن النساء « يحسن من الراغبات ... الخ . »

شريعة المسيح وشريعة كيوبيد أيضا في مجموعة تعابير مشتركة بين الاثنين . من هذه التصورات الهداية (أي اعتناق دين جديد Conversion) والتوبة والعبادة والدعاء والضراعة والصيام والشهادة والايمان والعمل ، والامل (لدى المحب) ، و (عند المحبوبة) الرحمة والشفقة والانعام والتفضل وغيرها . وتجربة الحب لغة واحدة سواء كان الحب بشريا أو الهيا . وكما أن فقهاء الحب الرفيع استعاروا لوصفه مصطلحات الدين المسيحي كذلك استعار كتاب التراتيل والترانيم في ذلك العصر من لغة الشعر الغزلي دون حرج ، فأنت تقرأ القصيدة فلا تستطيع أن تجزم ما اذا كان قد قصد بها العبادة دون الغزل ، أو الغزل دون العبادة .

ومع ذلك فان الشعراء وواضعي النظريات من أمثال أندرياس كابيلانوس الذين لمسوا طبيعة الحب الرفيع كانوا يدركون تمام الادراك أن فيه شيئا يتنافى والتقاليد الدينية . وكان هذا مأزقا واجه المفكرين في العصور الوسطى وأراقوا في سبيل الخروج منه مدادا كثيرا . اذ كيف يكون هذا الحب خيرا اذا كان محرما من الله ، وكيف يكون شرا اذا كان مصدرا لكل تلك الفضائل ؟

كانت العصور الوسطى في بحثها للقضايا والمشكلات تعتمد على المنطق غاية الاعتماد ، وكانت تجد متعة لا يدانيها متعة في الجدل والنقاش الذي يصل الى حد فلق الشعرة كما يقولون . ولقد عرف عن الحضارة الفرنسية ولعها الشديد بالعقل والمنطق ، وكانت الحضارة كما عرفها تشوسر فرنسية في المعظم ، ولقد مكن المنطق للفرنسيين من أن ينسجوا حول عاطفية الحب الجديد ـ وكان بالنسبة لهم كشفا جديدا ـ تعريفات لنظريته وتعميات وتفريعات الهدف منها تمييزه تمييزا حادا عن أي شيء يمت بصلة الى الزواج . الا أن كيفية التوفيق بين متناقضات الحب والزواج لم تخطر الا على بال تشوسر وذلك بالحدس . وكان العرف في القصص الشعبية وفي حكايات الأعاجيب يقضي بأن ينتهي أبطالها وبطلاتها الى فراش الزوجية المقدس بعد كل المغامرات لكن التأكيد في هذا النوع من الأدب كان منصبا على العناصر الملحمية أو السحرية اكثر منه على العناصر العاطفية والمشكلات الخاصة بها .

سبق أن أشرنا إلى استفادة تشوسر في أشعاره الصغرى بعنصر من الحب الرفيع كما عرفها في رومنسية الوردة حتى إذا وصلنا إلى رائعته ترويلوس وكريسيد Troilus and Criseyde وجدناها تعالج حبا كالحب الذي تغنى به أولا الطروبادور ثم الشعراء في شمال فرنسا . فهو يجري في الخفاء لا يعرف سره سوى شخص واحد مؤتمن من الطرفين هو الذي قرب بينهما وهيأ للحب أسباب النجاح . وقبل ذلك كان ترويلوس البطل العاشق يتقلب بين نشوة الفرح وسكرة الألم وهذا التطابق التام مع أصول الحب الجديد . غير أن تصور تشوسر للحب في هذه الرومنسية غامض بقدر ما هو غني أو غني بغموضه . فمركز الصدارة في الحبكة يحتله اللقاء بين الحبيبين الذي يرتبه صديقهما بانداروس Pandarus والذي يتوج حبهما في الفراش . أما الخلفية فتختلط فيها عناصر وثنية بعناصر مسيحية لأن أحداث القصة تجري في طروادة ابان حصارها بجيوش اليونان وقد اختلف النقاد أوسع اختلاف حول عدد من الأمور في هذه القصة ، مثلا كفاية أو عدم كفاية السعادة كمطلب للأنسان ، ولا سيما اذا تمثلت في الحب بين الرجل والمرأة . وربما تنبه أو ، بالأحرى ، تنبأ تشوسر بهذه المشكلة ، فأضاف الى القصة بعد النهاية ما يسمى Palinode بمعنى « التراجع » . وفيه ينظر ترويلوس بعد موته من علياء السماء الثامنة ليرى الأرض فاذا هي شيء ضئيل الحجم حقير الشأن واذا كل ما فيها غرور إذا قيس بالسعادة الكبرى في الدار الأخرى . وبينما يجمع النقاد على وضع هذه الرومنسية في مصف كبريات قصص الحب في العالم بفضل الأحداث والوقائع والحبكة وتعمق النفوس البشرية ، اذا هم يختلفون أشد الاختلاف في أمر التراجع . فمن قائل ان القصة تمت وبلغت قمة التأثير بدونه ، وان ما أضافه تشوسر بعد ذلك انما هو تزيد قصد به مهادنة الكنيسة ومالأتها . ومن قائل ان التراجع ويقع في ١٢ مشطورة (نحو ٧٠ بيتا من الشعر) بلغ من السمو والرفعة ما لم يبلغه شيء آخر في الأدب الانجليزي العلماني ، وانه ليس نكوصا أو ردة من تشوسر عن رؤية أرتآها في القصة وانما التراجع استمرار منطقي لما يتيح للبطل منظورا صحيحا يرى به أخيرا ما يكتنف حياتنا الدنيا من شهوات وغرور وتفاهات مملة .

ووجه آخر للخلاف بين النقاد هو مشروعية أو عدم مشروعية حب ترويلوس وكريسيد علما بأن البطل فارس أعزب والبطلة أرملة مما يجعل حبهما لا ينطبق عليه تمام الانطباق تعريف المسيحية للزنا Adultery وهو زنا المحصنين والمحصنات بينما ما دون ذلك يسمى Fornication . وهذا يجعل حبهما أقرب الى المشروعية لكن كونه سريا يجعله أقرب الى غير المشروعية . ومهما يكن الموقف من هذا الخلاف أو من الذي سبقه ، وبالرغم من النهاية المرة حيث تفارقه كريسيد مضطرة وتعطى حبها لفارس آخر أيضا شبه مضطرة . فيتجرع ترويلوس غصص اليأس ويمزق قلبه خنجر الخيانة ، ويلقى مصرعه في واحدة من اندفاعاته الكبيرة الى ساحة الوغى ـ أقول بالرغم من هذا كله فلا شك في انطباع السعادة الغامرة الذي يتركه لدى القارىء وصف تشوسر لسعادة المحبين حين التقيا على شوق مما جعل تشوسر يحق جديرا بلقب شاعر السعادة .

وهنا نلاحظ أن تشوسر بواسطة الغموض الذي أضفاه على موقف الطرفين قد قرب ـ وان لم يزل الخلاف ـ بين صيغة الحب الرفيع الذي لم يستهدف الزواج وبين الحب الرومنسى الذي يعترف بالزواج كتتويج لمثل هذا الحب .

في هذا الاتجاه سار تشوسر أيضا في رائعته الأخرى والكبرى ، **حكايات كانتربري** (١٣٨٦ ـ ١٤٠٠) وفي بعضها قطع الشوط حتى النهاية . فالأول من هذه المجموعة وهي أطولها ، **حكاية الفارس** أخذها تشوسر عن بوكاشيو الذي عالجها كملحمة ، فاذا بها تتحول على يدي تشوسر الى قصة حب رومنسي تصف تنافس أركيت Arcite وبلامون Palamon على حب اميل Emily وانتهى بمصرع أركيت بعد انتصاره على بلامون في المبارزة بسبب كبوة من جواده وكان هو الذي اختاره اميل . فتنصح بقبول الزواج من بلامون وتقبل . وهذان لونان من الخروج على مبادىء الحب الرفيع الأول جعل الزواج الهدف من الحب والثاني قبول الزواج من آخر بعد وفاة المحب . ولكن يهون من شأن المخالفة الأخيرة أن بلامون أيضا نافس في حبها وهو ابن عم الحبيب المتوفي ويشبهه في كل شيء حتى ليظن أنه توأمه . والهم من هذا أن تشوسر رأى أن قدرة اميل على منح حبها لبلامون الذي هو عبد حولها يجب أن تتكافأ مع كونه أصبح سيدها المطاع بحكم الزواج . وفي ذلك يقول تشوسر ختاما للحكاية :

وهكذا عاش بلامون مسرورا ، بين كنوز العز والنعيم ، والسعادة والعافية تحبه أميل حبا رقيقا وهو خادمها المخلص الأمين ولا كلمة واحدة بينهما تنم عن غيرة الخ .. (٩٧)

وهو نفس الحال الذي توصل اليه تشوسر في **حكاية صاحب الأطيان** حيث تقوم علاقة بين أرفيراجوس Arviragus وامرأته دوريجان Dorigen يجتمع فيها الحب المشبوب مع الزواج ، وكان منظرو الحب الرفيع يفتون بأن مثل هذا لا يمكن حدوثه لكن دوريجان تكن لحبيبها من الشفقة ما جعلها ترضى به بعلا لها وسيدا « من مثل السيادة التي يمارسها الرجال على أزواجهن » بينما يقسم زوجها بشرفه كفارس أنه

لن ينغص عليها هناءها
باستخدام سلطته
على رغم منها ، وألا يبدى الغيرة ،
ولكن يوليها الطاعة والثقة
الواجبة على المحب قبل محبوبه ،
وألا سيادة له عليها يحتفظ به أمام الناس ، مخافة أن يلحق بشرفه العار . (٩٨) الا بالاسم

---

(٩٧) Chaucer ; The Canterbury Tales, ,The Knight's Tale trans. N. Coghill. 1951, p.102

(٩٨) Ibid., ,The Frankl n's Tale', p. 427

وفي مواضع أخرى من الحكايات مشاهد قد يظن منها أن تشوسر يسخر من مثاليات الحب الرفيع مثل حب ابسالون Absaloe لاليسون Alison في حكاية الطحان . (٩٩) لكن أحدا من النقاد لم يلتفت الى أن السخرية هنا قد لا تكون من الحب الرفيع ذاته بقدرما هي سخرية من يقدر شخص يتكلف هذا الحب وهو غير أهل له .

وهذا الحل الذي ألف فيه تشوسر بين المتناقضات لم يتضح لدى تشوسر الا في أخريات حياته . لكنه وقت ترجم رومنسية الوردة كان شابا مفتونا بالمبادىء التي لم يفسح فيها مكانا للزواج . كان تشوسر ما يزال على عتبة الطريق في الحب والشعر وقبل أن يبلغ المرحلة التي أعلن نفسه فيها خبيرا بها التزم بالقواعد المرعية ليتعلم منها وفي هذه المدرسة التي دخلها اتخذ من جيوم إمامه ومعلمه ومن رومنسية الوردة انجيله . ومن عالم الأحلام مدخلا الى عالم الشعر . ومن مقاطع الأصوات ما كان ذا جرس موسيقي ليجعل من هذا جميعا فنا وضعه في خدمة العشاق وكل من « يئنون كالوردة على فراش معطر بالألم . »

وفي انجلترا القرن السادس عشر تغير المصدر الذي كان الشعراء الانجليز يستمدون منه الهامهم . فلم يعد بروفانس كما كان الحال في القرنين الثاني عشر والثالث عشر . ولم يعد فرنسا كما كان الأمر في القرنين الرابع عشر والخامس عشر . أصبح ذلك المصدر هو ايطاليا النهضة . وقد أبدى الشعراء الانجليز قبل اليزابيث وفي عهدها الذي امتد الى أوائل القرن السابع عشر شغفا بالشعر الايطالي . بدأ بطوماس وايات Thomas Wyah (١٥٠٣ ـ ١٥٤٢) ومعاصره هنري هوارد ايرل أوف صري Henry Howard Earl of Screy (١٥١٧ ـ ١٥٤٧) ومرورا بسير فيليب سدني (١٥٥٤ ـ ١٥٨٦) Sir Phillip Sidney وادموند سبنسر Edmund Spenser (١٥٥٢ ـ ١٥٩٩) وعشرات آخرين وانتهاء بشكسبير (١٥٦٤ ـ ١٦١٦) . دخل انجلترا واستقر فيها جنس ادبي جديد كان وايات أول من استقدمه من وطنه ايطاليا . وقد ظهر في بداياته الأولى مترجما الى الانجليزية وأحيانا محاكاة للصونيتات في مجموعة بترارك الخالدة Canzoniere ولشعراء آخرين من ايطاليا ومالبث أن وقف هذا الجنس الأدبي على قدميه في الأرض الجديدة وبلغ الرشد . وهنا نجد صورة جديدة لبعض مقومات الحب الرفيع . فالسيدة المتأبية التي يخاطبها وايات في شعره سواء فيه الأغاني أو الصونيتات . واستلا Stella التي يخاطبها سدني في مجموعة Astrophel and stella (النجم عاشق النجمة) . واليزا Eliza التي يخاطبها سبنسر في مجموعة Amoretti . هؤلاء جميعا وعشرات غيرهن عند شعراء آخرين . لسن سوى سليلات لسيدة الأغاني الطروبادورية انحدرن عبر أصلاب لورا البتراركية . فالدل والاعراض والتمنع والتأبي والترفع والصلف والقسوة والهجران . والمصالحة يوما والمفاضبة أياما كلها خصال تجري في دمائهن جميعا . والمحب حيالهن عبد أسير عاجز لا حول له ولا قوة . انظر الى سبنسر كيف يخاطب اليزا محبوبته وخطيبته وقد أهداها ديوانا من شعره يحسده على لمسه يدي المحبوبة :

١ ـ « وما أسعدك أيتها الصحائف اذ تتناولك هاتان اليدانْ السوسنيتان .
٢ ـ وبها محياي وبها مماتي .
٣ ـ تتناولانك وتمسكانك بخيوط الحب الرقيقة .
٤ ـ وانت مثل الأسيرات يرتعدن لمرأى الأسر الظافر .»(١٠٠)

---

(٩٩) .... Ibid., ,The Miller's Tale', pp. 105 ff.

(١٠٠) من الصونيتا رقم (١) التي تبدأ :

Happy ye leaves when as those lily hands
Which hold my life in their dead doing might,
Shall handle you and hold in loves soft bands,
Like captives trembling at the victors sight. (1 - 4)

وكذلك نجد في أدب سبنسر ، سواء منه الأشعار الصغرى أو ملحمته الكبرى ملكة الجان ، استمرارا للتقليد الذي بدأه تشوسر حين وضع نظرية الحب الرفيع في خدمة الحب الرومنسي الذي يجعل قبله الزواج . وقد استمر هذا التقليد حتى يومنا هذا وأصبح جزءا لا يتجزأ من مفهوم عاطفة الحب في الغرب .

واذا كان ظهور ردود أفعال ساخرة لطراز أدبي ما يقوم دليلا على شيوع ذلك الطراز فان الصونيتا رقم ١٣٠ من مجموعة شكسبير التي يعاند فيها أوصاف الجمال وكانت هذه الأوصاف بفضل نظرية الحب الرفيع ، قد أصبحت كالسورة المحفوظة عن ظهر قلب يرددها الشعراء ـ هذه الصونيتا أكبر دليل على أن السوق الأدبية كانت غاصة بهذه البضاعة وانها بدأت تتشبع بتقاليد يصيبها الجمود اذا خلت من الابداع والاقناع . وفي هذا يقول شكسبير ما معناه :

لم أر في عينيها من الشمس شيئا من نورها ،
ولا على شفتيها من حجار المرجان لونها ،
ولا على صدرها من بياض الثلوج نصوعها .
واذا شبه بأسلاك الذهب الشعر ، فسود الأسلاك على رأسها .
واذا كان من الورد ما هو أحمر وأبيض ،
فلم أر على وجنتيها لا أحمر ولا أبيض ،
وفي بعض العطور ما هو أروح وأمتع .
من نفس يفوح من عطفيها .
ويلذ لي أن أسمعها تحكي ـ غير أني أعلم .
أن للموسيقى صوتا أعذب وأروع .
أشهد بأني لم أر إلهة تمشي على الأرض ،
لكن سيدتي ، اذا مشت ، دبت على الأرض دبا .
ومع كل فلست ورب السما أرى محبوبتي أقل جمالا
من أولاء التي كشفت زيفهن في تشبيههن الزائف . (١٠٦)

بعد القرون الوسطى وعصر النهضة يصبح تاريخ الحب الرفيع جزءا من التاريخ العام للحياة العاطفية في أوروبا . لا يمكن تناوله بغير الرجوع الى القضايا الدينية الفلسفية والفكرية والى المذاهب أو المدارس الأدبية التي تسود في عصر ثم تذوى ليسود غيرها في عصر آخر ، وهكذا . وسوف نكتفي بهذه المقدمة العامة لنشأة العاطفة الجديدة وانتشارها في الأدب الأوروبي ، ونتبع ذلك بمسح لمعنى هذه العاطفية ومدلولاتها في الدراسات التي قام بها العلماء والنقاد حول هذا الموضوع منذ عصر النهضة حتى الوقت الحاضر .

***

(١٠٦) Shakespeare : The Sonnet, No. 130.

جورج اليوت حياتها وأدبها

نور شريف

إنها في منتهى الدمامة ..... ذات جبهة ضيقة ، وعينين رماديتين معتمتين ، وأنف هائل متدل ، وفم كبير مثقل بأسنان غير منتظمة ، وذقن وفك متناهيين ... ولكن وسط هذا القبح الهائل يكمن جمال ذو قوة خارقة يتسلل في ثوان الى العقل فيفتنه الى أن ينتهي بك الأمر ، كما حدث لي ، أن تقع في غرامها ... أنا لا أعرف كنه سحرها ولكنه ذو شوكة بالغة . انه مظهر يبعث على الاعجاب ـ تعبير ممتع ، وصوت رقيق كصوت ملاك النصح ـ رقة تخالطها الحكمة ـ إنه مظهر يوحي بعالم هائل من المرفة والاعتزاز والقوة . هناك جلال نسائي وشخصية عظيمة تنبعث من تلك التقاطيع الهائلة غير الجميلة ، كما تنبعث منها مئات من الظلال المتصارعة من ادراك وبساطة وخجل وصرامة ، ولطف في المعاملة وتباعد وعدم اكتراث . هذه بعض عناصر شخصيتها الأكثر تحديدا ..»[1]

هكذا وصف الروائي هنري جيمز (١٨٤٣ ـ ١٩١٦) Henry James ، وهو ما زال شابا أمريكيا خجولا ، أول انطباع له عن جورج اليوت (١٨١٩ ـ ١٨٨٠) George Eliot الروائية الانجليزية التي تحتفل في شهر ديسمبر من هذا العام بمرور مائة سنة على وفاتها ، وقد وصلت الى مصاف أعظم أدباء عصر الملكة فكتوريا ، العصر الذهبي لأدب الرواية في انجلترا .

---

١ ـ خطاب هنري جيمز لأبيه في ١٠ مايو ١٨٦٩ ، ورد في حياة جورج اليوت لجوردون هايت ص . ٤١٧ ، ١٩٨٦

Gordon Haight, George Eliot, A Biography

بهرت جورج اليوت هنري جيمز في أول مقابلة لهما ، كما بهرت كثيرين من الشبان المفكرين المعاصرين لها . فعندما دعاها ف . و . مايرز F . W . Myers ، الشاعر والفيلسوف والرائد في أبحاث علم النفس ، الى زيارة لكمبردج عام ١٨٧٣ وقع هو الآخر تحت تأثير شخصيتها الخارقة . فكتب عن المقابلة بعد مرور سنوات طويلة متذكرا حديثها ووقارها قائلا :

> انني أتذكر كيف تنزهت معها في حديقة زملاء كلية « ترينيتي » في كمبردج ذات أمسية مطيرة في شهر مايو . وقد اهتزت مشاعرها أكثر مما اعتادت . فاتخذت كموضوع لحديثها ثلاث كلمات سبق أن استخدمت كثيرا كنداء ملهم للانسان ـ وهذه الكلمات : الله والخلود والواجب . ولفظت في جدية رهيبة حكمها على هذه المعاني . فقالت ان الأول لا يمكن تصوره والثاني لا يمكن تصديقه . أما الثالث فهو حاسم ومطلق . ربما لم يسبق لأحد أن سمع نبرات في مثل تلك الصرامة وهي تؤكد سيادة قانون مجرد لا ينتظر المرء من ورائه تعويضا أو مثوبة . كنت أصغي اليها عندما حل الليل . والتفت في الظلام الى وجهها الوقور الجليل الذي يشبه وجه العرافة [٢]

استحوذت جورج اليوت بروحها وعقلها على كل من اقترب من دائرة اشعاعها من الشبان النابهين الذي تجاهلوا مظهرها غير الوسيم مكتشفين الجمال والقوة المختفيين في الأعماق . فكرر أوسكار براوننج Oscar Browning ، أحد أساتذة الجامعة الشبان ، بعض ما جاء في وصف هنري جيمز لجورج اليوت قائلا :

> وبالرغم من أن تقاطيع وجهها كانت ثقيلة عديمة التناسق ، فالمرء ينسى كل هذا عندما تنحني تلك الرأس الجليلة ببطء ، وتسطع العينان ببريق نافذ مشرق . كانت تبدو أعظم بكثير من كتبها فتنكمش قدراتها ازاء جلالها الخلقي . لم تكن أذكى امرأة قابلتها في حياتي فحسب ، وانما كانت أسمى من عرفتهن [٣]

ويؤكد ما قاله براوننج أن جروج اليوت ، عندما قاربت حياتها على النهاية لم تعد مجرد روائية تجيد فن الكتابة ، وانما أصبحت واحدة من صفوة المفكرين من أمثال ماثيو آرنولد (١٨٢٢ ـ ١٨٨٨) Matthew Arnold ، وتوماس كارلايل (١٨٩٥ ـ ١٨٨١) Thomas Carlyle ، وجون راسكين (١٨١٩ ـ ١٩٠٠) John Ruskin الذين رفعهم الفكتوريون

---

٢ ـ ٢٣ نوفمبر ١٨٨١ . مجلة سنتوري Century Magazine

٣ ـ والتر الين ، جورج اليوت ، ص ١٤ . ١٩٦٤ Walter Allen, George Eliot

الى مصاف « الانبياء » أو « الحكماء » . فكانت في نظر ألوف من القراء مشرّعة للقوانين الأخلاقية بالاضافة الى كونها أديبة روائية فذة جسدت في أعمالها أخلاقيات البورجوازية الفكتورية .

ومن العجب أن تعلو مكانتها فوق رؤوس غالبية معاصريها من الأدباء والمفكرين ، وهي المرأة التي حطمت كثيرا من التقاليد فيما يتعلق بحياتها الخاصة وبآرائها وأفكارها المتحررة في عصر كان فيه الامتثال للتقاليد شرط قبول المجتمع للفرد . وكانت سطوتها نصرا لشخصيتها بقدر ما كانت نصرا لتفوقها الادبي والفكري ، نصرا للمرأة بقدر ما كانت نصرا للأدبية الروائية . لقد تركت جروج اليوت أثرا عميقا ليس فقط على أقرانها من المفكرين الذين أبدوا اعجابهم بها ، وانما على الأشخاص العاديين أيضا . فكثيرا ما كان يظهر احترام الناس واجلالهم لها تلقائيا في مناسبات يومية ، مثلما حدث في مرة من المرات عند انصرافها من القاعة في نهاية حفل موسيقي عندما اقتربت منها سيدة مسنة راجية السماح لها بتقبيل يدها . ثم تلتها سيدة أخرى أصغر سنا من الأولى وقالت : « انها ليست الا واحدة من ألوف الناس الذين يودون عمل نفس الشيء » . [٤]

لا شك اذا أن جروج اليوت ، جليسة قادة الفكر من فلاسفة وعلماء وأدباء ، كانت امرأة نابهة نالت اعجاب معاصريها بما فيهم الملكة فكتوريا نفسها ، وان كان أهلها قد نبذوها لتحديها للتقاليد الفكتورية في حياتها الخاصة .

لم تتبن جورج اليوت اسمها المستعار الا في عامها الثامن والعشرين عندما نشر أول عمل أدبي لها بعنوان « مشاهد من الحياة الاكليريكية » ١٨٥٨ Scenes of Clerical Life أما اسمها الحقيقي عند ولادتها فكان ماري آن ايفانز Mary Ann Evans . وحتى بوصفها ماري آن ايفانز ، أي قبل أن تبدأ حياتها الادبية ، فقد أثبتت أنها واحدة من أبرز نساء عصرها ، مما يدعونا الى القول بأنها حتى ولو لم تخط سطرا واحدا في الرواية الابداعية لعرفناها كأمرأة مميزة ، وواحدة من أشهر ثلاث [٥] نساء فكتوريات ، لا تقل في مستواها الثقافي والفكري عن مستوى أئمة الرجال في القرن التاسع عشر في انجلترا . ولذلك فان حياتها وتطورها الفكري ومنجزاتها الاولى تستحق الدراسة والاهتمام .

واذا ما التفتنا الى سنيها الاولى لما وجدنا في طفولتها ما ينبيء بتطورها المبهر فيما بعد . ولدت في الثاني والعشرين من شهر نوفمبر عام ١٨١٩ في أبروشية « تشيلفرز كوتون » Chilvars Coton في شمال شرق « ووريكشير » بالقرب من حدودها مع « ليستر شير » في ذلك السهل من وسط انجلترا الذي ترويه نهر « أفون » من ناحية ونهر « ترنت » من ناحية أخرى . وهذه البقعة من انجلترا مسطحة تفتقر الى التنوع ، جمعت بين الزراعة والحرف المختلفة طوال قرون عديدة . وقد جمع روبرت ايفانز ، والد ماري آن ، هو الآخر في شخصه بين هاتين الناحيتين من الحياة في تلك المنطقة . فنشأ وتدرب على حرفة الاسرة وهي البناء والنجارة ، وفي نفس الوقت عمل كمزارع في « داربيشير » قبل حضوره الى « أربوري » عام ١٨٠٦ كوكيل لـ « فرانسيس نيوديجيت » الذي كان ينتمي الى أسرة عريقة من ملاك الأرض في « ووريكشير » منذ أيام الملكة اليزابيث . وتطلب عمل روبرت ايفانز المامًا بالتعدين والزراعة على السواء ، أي أنه عرف من خلال عمله الحياة الريفية التقليدية كما تعرف على الاتجاهات الحديثة التي أخذت تغير من تلك الحياة . ولا شك أن ماري آن رأت الريف الانجليزي في أول الأمر من خلال عيني أبيها الذي اعتاد أن يصطحبها معه أثناء جولاته ، عندما كانت تقف بين ساقيه وهو يسوق عربته متنقلا بين أرجاء الريف .

٤ ـ هايت ، حياة جورج اليوت ، ص ٤٩٢

٥ ـ المرأتان الأخريان هما الملكة فكتوريا التي سمي العصر باسمها و « فلورانس نايتنجيل » Florence Nigntingale التي اللمت ثورة في التمريض في انجلترا .

ربما فاق تأثير الاب على ابنته في سنيها الأولى أي تأثير آخر في حياتها ، فشكلها على النحو الذي عرفناها عليه فيما بعد . وقد ظهرت صور له في رواياتها في أول حياتها الأدبية وفي نهايتها في شخصيتي « آدم بيد » في رواية آدم بيد (١٨٥٩) Adam Bede « وكيليب جارث » في رواية ميدلمارتش (١٨٧١ ـ ١٨٧٢) Middlemarch . وكانت ترى في أبيها الذي اجتمعت فيه القوة البدنية الهائلة وقوة الشخصية تجسيدا حيا لمبادىء الواجب والمسئولية . وكان رجلا عصاميا طابق تماما بين نفسه وبين طبقة ملاك الأرض الذين كان يعمل لديهم ، ومحافظا على بجميع التقاليد النابعة من الريف الانجليزي ، وبالامتثال الظاهر لها ، وبأرفع مستوى للسلوك الأخلاقي . وعندما كتبت ماري آن في سنيها الأخيرة عن أبيها أشارت الى الفارق الكبير بينهما ، فقالت انها كانت تميل الى « التجديد » ، وان لم يكن عمليا فعلى الأقل فكريا وتأمليا . أما أبوها فكان « محافظا لا يكره المجددين والمتشككين كلية ، وانما كان ينظر اليهم بتشكك باعتبار أن ثقتهم مبنية على غير أساس » .

واختارت ماري آن طريقا في الحياة ما كان الأب ليتصوره ممكنا ، وهو طريق أدى في النهاية الى مخالفة جريئة للعرف السائد . ومع ذلك فقد استمرت في حقيقة ذاتها ابنة أبيها من حيث صرامتها الاخلاقية واصرارها على أهمية الشعور بالواجب كمرشد أساسي للمرء في حياته . واذا ما أردنا أن نكون صورة مكتملة لماري آن في شبابها فما علينا الا أن نلتفت الى بطلاتها الثلاث « ماجي تاليفر » Maggie Tulliver « ودوروثيا بروك » Dorothea Brooke « وروبولا » Romola الى حد ما . فجميعهن يشاركن ماري آن اتجاهاتها الفكرية وطباعها ، وهن مثلها في أخلاقياتهن المتشددة ، وعاطفتهن المتدفقة ، وتعطشهن للفكر والمعرفة ، ومثاليتهن وسط حياة مادية محبطة . في تلك الشخصيات تجتمع التأثيرات التي شكلت شخصية ماري آن حتى أصبح الدافع الاساسي في حياتها هو الصراع بين الاتجاهين المحافظ والتقدمي ، مما أدى بها الى البحث مدى العمر عن التوافق بين مبدأي الجمود والحركة ، بين النظام الاجتماعي السائد والتقدم ، بين التقاليد والاستنارة ، بين القلب والعقل . ولم يقتصر هذا البحث على جورج اليوت المفكرة والكاتبة وحدها ، بل كان الشغل الشاغل للمجتمع الفكتوري الذي أصبح نها لتغييرات عميقة ظهرت في الحياة والفكر على أثر الثورة الصناعية .

كانت طفولة ماري آن المبكرة على ما يبدو سعيدة في صحبة أخيها اسحق عندما كانا يمرحان في انطلاق وسط الأماكن المحيط بمنزل الأسرة الريفي ، ويطوفان أرض المزرعة باسطبلاتها وبركتها . وكانت الحدود التي يتجولان فيها تنتهي عند القناة التي تسير فيها السفن المحملة بالفحم وعند طريق عربة البريد التي كانت تقطع المسافة بين « برمنجهام » و « ستانفورد » بأحصنتها الأربعة وكأنها تسابق الريح .

وقد لصقت صورتا القناة وعربة البريد بمخيلة ماري آن فظهرتا مرارا في رواياتها محددة الفترة الزمنية لأحداث الرواية ، وهي الحقبة التي سبقت ظهور قطار البخار والسكة الحديدية التي غيرت معالم انجلترا الاقليمية ورتابة حياتها . ويبدو من الصفحات الأول في رواية الطاحونة على نهر فلوس (١٨٦٠) the mill on the Floss أن هذه كانت أسعد أيام طفولتها قبل أن تنفصل عن أخيها في سن الخامسة ، عندما أرسلت الى مدرسة داخلية في « أتلبورو » بينما أرسل هو الى مدرسة في « كوفنتري » . ومما يستحق الذكر هنا أن ماري آن حتى في تلك السن المبكرة كانت تميل الى الجدّية ، فسمتها تلميذات مدرستها اللاتي كن جميعا يكبرنها سنا ، « ماما الصغيرة » .

كانت قراءاتها في سنيها الأولى ذات اهمية بالغة في تكوين شخصيتها وميولها . ولم يكن لديها سوى عدد قليل جدا من الكتب أخذت تقرؤها المرة تلو الأخرى الى أن حفظتها عن ظهر قلب . وكانت تستمتع بقراءة حكايات ايسوب Aesop's Fables ، وقصص جو ميلر Joe Miller الفكاهية ، ولما بعد أصبحت مدمنة لكتاب ديفو Defoe تاريخ الشيطان History of the Devil وطريق الحاج the pilgrim's progress لبانيان Bunyan وراسيلاس Rasselas لصموئيل

جونسون Samuel Johnson . ولكن الكاتب الذي ترك أعمق الأثر ، كما هو واضح من رواياتها ، ومن مزاجها الذهني ، هو والتر سكوت (١٧٧١ ـ ١٨٣٢) Walter Scott . فقد بدأت في سن السابعة تقرأ رواية ويفرلي (١٨١٤) Waverley ، ولكن قبل أن تنتهي من قراءتها أعيد الكتاب المعار الى صاحبه . فحزنت ماري أن على فقدانها الكتاب ، وأخذت تعوض نفسها عن ذلك بكتابة القصة من الذاكرة الى الجزء الذي وصلت اليه في القراءة . واستمرت على هذا المنوال الى أن رق قلب أبويها وأحضرا لها نسخة من الرواية مرة أخرى لتستكمل قراءتها . وقد أدت هذه التجربة بطبيعة الحال الى اكتشاف ماري أن امكانيات أدب الرواية ، والى وقوعها تحت تأثير ميول « سكوت » المحافظة التي ورثتها أيضا عن أبيها . فتبنت فيها « سكوت » هذه الميول معطيا اياها أبعادا انسانية . ولا شك أن نهمها في القراءة قد جعلها موضع عجب وسط الأهل والأقارب في تلك البقعة الريفية من انجلترا حيث كانت الحياة تسير على وتيرة واحدة لا تتغير على مر السنين ، فبدت في محيطها الضيق غريبة الأطوار . الا أن اباها أدرك نباهة ابنته الصغيرة وأعجب باتقاد ذهنها وأحس بالفخر بها .

وعندما انتقلت في سن الثامنة الى مدرستها الداخلية الثانية التي كانت تديرها الآنسة « لويس » Lewis التقت لأول مرة بـ « الحماس الديني » ، وهي عقيدة سيطرت كلية على حياة الفرد بدعوة الى قهر النفس وكبتها وتضحيتها . وبما أن الجدية الأخلاقية والتوافق الذهني كانتا من سمات ماري أن فقد تبنت عقائد مدرستها الدينية التي استحوذت على فكرها وسلوكها حتى سن العشرين . ويلاحظ أنها لم تصاحب زميلاتها الصغار ، وانما فضلت عليهن صداقة الآنسة « لويس » ام الايفانجيلية »[٦] المتزمتة التي استمرت عدة سنوات . وبما أن الآنسة « لويس » كانت أول صديقة بالغة عرفتها فقد وقعت تحت تأثيرها الى درجة كبيرة مما دفع بها الى التطرف في معتقداتها ، وان كانت ماري أن قد أدركت فيما بعد خطورة هذا التطرف الديني . وهذا واضح من حديث « فيليب ويكام » لـ « ماجي » في الطاحونة على نهر فلوس عندما شرح لها سيكلوجية تعصبها قائلا : « انك تسجنين نفسك في تعصب ضيق من خداع النفس . وما هذا السلوك الا محاولة للهروب من الألم الى البلادة باجاعة اسمى قدراتك » .[٧] لا شك أن ميول « ماجي » الماسوشية في كبت النفس مبنية على تجربة ماري آن الخاصة . ويمكن التدليل على ذلك بالرجوع الى سلوكها عند أول زيارة لها مع أخيها الى لندن وهي في التاسعة عشرة من عمرها ، فقد رفضت التردد على المسرح وأماكن اللهو مفضلة البقاء في البيت بمفردها . وكان موقفها موقف الشخص الممتنع تماما عن الملذات الدنيوية . ويؤكد هذا ما كتبه الى الآنسة « لويس » معبرة عن خيبة أملها في لندن « الصاخبة اللاهية » . ويبدو تزمتها وتطهرها من الفقرة التالية المستقاة من خطاب لها الى الآنسة « لويس » ، فتقول :

> أما من ناحيتي ، فعندما أسمع خبر زواج هذا أو ذاك
> وتلك العقود التي تبرم باستمرار ، لا يسعني الا أن أتنهد
> حسرة على أولئك الذين يضاعفون الروابط الدنيوية التي ،
> وان كانت من القوة بحيث تفصل بين قلوبهم وأفكارهم
> وبين الجنة ، الا أنها هشة الى درجة تجعلها عرضة للانفصام ـ
> تحت تأثير أقل نسمة من الهواء ... لا بد أن أعتقد أن أسعد
> الناس هم أولئك الذين لا يثيرون أنفسهم بالانشغال في

---

٦ ـ « الايفانجيلية » Evangelism حركة اصلاح ديني قام بها « جون ويزلي » John Wesley قبل منتصف القرن الثامن عشر في انجلترا . وهي حركة تبشيرية حماسية اساسها فكرة الخلاص عن طريق الايمان .

٧ ـ الكتاب الخامس ، الفصل الثالث

مشاريع تتعلق بالسعادة الدنيوية ، والذين يعتقدون أن هذه الحياة ما هي الا زيارة حج ، ومشهدا يتطلب العمل الدؤوب والانتباه المستمر وليس الراحة والتسلية . أنا لا أنكر أنه قد يكون هناك كثيرون ممن يستطيعون الاستمتاع الى درجة بالغة بكل ملذات الحياة في النطاق المسموح به ، ويعيشون في نفس الوقت على اتصال وثيق مع ربهم .... ولكنني أعترف انني من خلال تجربتي الوجيزة ومحيط عملي الضيق لم أتوصل الى هذا اطلاقا . انني أجد ، كما قال دكتور جونسون عند شربة للنبيذ ، ان الامتناع المطلق أسهل بكثير من الاعتدال .. آه لو أننا نستطيع أن نعيش للأبدية فقط ! لو أننا نستطيع أن ندرك قربها ! أنا أعلم أنك لا تحبين الاقتباسات ، ولذلك لن أعطيك اقتباسا . ولكن ان كنت لا تتذكرين الفقرة الواردة في الملحد العائد من الضلال Infidel Reclaimed ليونج Young التي تبدأ على النحو التالي « عبث ، عبث كل ما هو ليس أبديا » ، فأرجو أن تراجعيها وأن تحيي هذه السطور من أجلي[٨] .

هذا خطاب يدعو للعجب اذا ما تذكرنا أن كاتبته كانت فتاة في التاسعة عشرة من عمرها . ولكن اذا ما استعدنا صورة « ماجي تاليفر » استطعنا أن نتعاطف مع هذه الفتاة التشوق، عدة التجربة التي وجدت أن قهر النفس التام أسهل بكثير من الاعتدال . ولقد استمر الولاء المطلق لشخص أو فكرة أو عقيدة احدى سمات ماري آن حتى بعد أن تطورت وأصبحت متخذة موقفا أكثر تحررا .

استمرت صداقة ماري آن للآنسة « لويس » حتى بعد أن انتقلت في سن الثالثة عشرة من مدرستها في « نانيتون » الى مدرسة الآنستين فرانكلين في « كوفنتري » . بل ازداد تأثير الآنسة « لويس » عليها نتيجة للجو الديني الذي ساد المدرسة الجديدة . فالآنستان فرانكلين كانتا ابنتي قسيس معمداني اتصفتا بالحمية الدينية . وسرعان ما اعتنقت ماري آن بعقائدهما وتقبلتها بشغف واقتناع حتى أصبحت تؤم الطالبات عند الصلاة . وأخذت تنظم نوادٍ لعمل الخير وتوزيع الملابس على الفقراء ، وأقامت أنشطة أخرى متعددة في صالح أهل المدينة المعوزين . وبذلك انساقت في تيار « الايفانجيلية » كما كانت عادتها أن تنساق متى تحرك لديها الشعور بالواجب وانتعش خيالها . وكانت نجم مدرستها الساطع ، تجيد كتابة المقالات في أسلوب سليم ، وتحسن العزف على البيانو . وكانت مدرساتها يحتفظن بمقالاتها ليستمتعن بقراءتها في أوقات فراغهن ، ويستدعينها للعزف أمام زائري المدرسة . أما الطالبات فكن يحببنها في كثير من الهيبة والاجلال .

تركت ماري آن مدرسة الآنستين فرانكلين في نهاية عام ١٨٣٥ لمرض والدتها التي توفيت في الصيف التالي . وتسلمت مسئولية البيت ، وواظبت في نفس الوقت على دراساتها . فكان يتردد عليها من « كوفنتري » مدرس للغات الحديثة ليعلمها

---

٨ ـ جون كروس ، حياة جورج اليوت من خلال خطاباتها ويومياتها ، المجلد الاول ، ص ٤٠ ، ١٨٨٥ .
J.W. Cross, George Eliot,a Life as related in her Letters and Journals

الايطالية والالمانية ومدرس للموسيقى . وكانت تقرأ بشغف في اللغة اللاتينية والشعر والرياضة والكيمياء والميتافيزيقا في الفترة ما بين عامي ١٨٣٩ و١٨٤١ . وكما يبدو من الخطاب التالي الى الانسة « لويس » ، لم تترك ماري أن موضوعا الا وطرقته . وهذا نص ما قالته :

> إن عقلي يمثل مجموعة من النماذج المفككة من التاريخ القديم والحديث ، قصاصات من شعر شكسبير وكوبر ووردزورث وملتون ، وكسرات من كتابات أديسون وبيكون ، ومن الافعال اللاتينية والجبر ، وعلم الحشرات والكيمياء ، والمقالات والميتافيزيقا . ولكنها تجمدت وتحجرت واختلفت في الأحداث الواقعة اليومية التي تتكثف وتتراكم بسرعة ، وفي القلق والهموم المنزلية ومكدراتها . [9]

وبالرغم من مشاغلها الكثيرة فقد وجدت الحياة في بيت أبيها موحشة تبعث على الملل في رتابتها ، مما زاد من ميلها الى الاستبطان واستقصاء الذات والاستسلام لآلام الضمير الواعي وعذابه . وكانت خطاباتها للآنسة « لويس » في تلك الفترة من حياتها العالم الوحيد المخفف من آلامها ، وإن كانت لم تقض كلية على حدتها ، كما يبدو في قولها لجون كروس : « ان الشيء الوحيد الذي يهمني أن أسهب فيه هو ذلك اليأس المطلق الذي عانيت منه ، اليأس من عدم استطاعتي أن أنجز شيئا في حياتي . لا يمكن لأحد ان يكون قد عانى من يأس أعمق مما عانيت منه . » وقد انعكست حالتها النفسية على صحتها ، فبدأ ينتابها الصداع الذي ألقاها صريعة الفراش من آن لآخر حتى نهاية أيامها . عانت هذه الشابة من ظروفها غير المواتية وسط حياة الريف الانجليزي الذي فشل في اشباع نهمها للمعرفة ورغبتها في تحقيق الذات . وتاقت الى حياة أغنى لتغذي خيالها الخصب وترضي تطلعاتها .

ولا عجب أن تنجذب في مثل هذه الظروف الى « الايفانجيلية » التي هي كمثيلاتها من المذاهب الدينية المتطهرة ذات طابع درامي تتجسد صراعاتها على مسرح النفس البشرية ، والصفوة المختارة ، والواجب والمسئولية ، وقدر الانسان ، وكلها مفاهيم لازمتها طوال حياتها حتى بعد أن ارتدت عن المسيحية . كما وجدت في « الايفانجيلية » اشباعا لرغبتها في التفاني والتميز . ويبدو هذا واضحا في المقارنة التي صورتها بين حياتها وحياة وليم ولبرفورس (١٧٥٩ ـ ١٨٣٣) William Wilberforce السياسي والمصلح الاجتماعي « الايفانجيلي » الذي كرس حياته لتحرير العبيد ، وكانت تقرأ في ذلك الوقت سيرته ، فكتبت للآنسة « لويس » فتقول :

> قد بدأت التو في قراءة حياة ولبرفورس ، وأعتقد أنني سأجد فيها ما يطيب للنفس . هناك شبه ـ ان كان مسموحا لي أن أقارن بيني وبين رجل مثله ـ بين الغواية التي أحدثت به وتلك التي تلحق بي . وفي هذا الشبه ما يبعث على اهتمامي الزائد بتجربته . كم أود أن أكون ذات نفع في مكانتي المتواضعة المغمورة كما كان هو في مكانته السامية التي خصصت له . أنا أشعر أنني لست الا عبئا على هذه الأرض . وأدعو الله أن يعطيني قدرة استبصار ما هو خير حقا ، حتى لا أرضى بأن تكون المسيحية مجرد اضافة الى ألوان تسالي الأخرى ، أو حلية تلصق على ملابسي . انني أدعو الله أن أسعى الى كمال الطهارة والقداسة . ان عيد ميلادي التاسع عشر يقترب . انها اشارة الصحوة . [10]

---

٩ ـ سبتمبر ١٨٣٩ . ورد في جورج اليوت ، فكرها وفنها لجون بنيت ، ١٩١٨ Joan Bennett, George Eliot, in her Mind and her Art

١٠ ـ عام ١٩٣٨ ـ ورد في جورج اليوت لوالتر ألين ، ص ٣٦ Walter Allen, George Eliot

وتنتقل بعد ذلك في نفس الخطاب الى موضوع الموسيقى والشكوك التي تعتريها في جدوى انفاق الوقت فيما تسميه بنشاط « عديم الفائدة » . ويظهر نفس الموقف التطهر في خطاب آخر كتبته في أوائل عام ١٨٣٩ [١١] تجيب فيه على سؤال طرحته الآنسة « لويس » عن مدى أهلية قراءة الروايات . فتعترض ماري آن كلية على الروايات الدينية قائلة ان ذلك النوع من الروايات « يجب أن يزق عند ولادته من أجل الصالح العام . فلم يحدث أن سنت أسلحة الجهاد في سبيل المسيحية على سندان الخيال الروائي » .

ويلاحظ أنها هاجمت في تلك الحقبة أيضا « الرواية الأسرية » على نحو أكثر عنفا وحدة عندما قالت :

> كلما دخلت « الرواية الأسرية » في نطاق المحاكاة ازدادت على ما يبدو خطورتها . أما من ناحيتي فأنا على استعداد لأن أجلس باكية على استحالة تفهمي أوحتى مجرد معرفتي بذرة من مجموع الأشياء التي تتمثل أمامنا وتكون موضوعا للتأمل في الكتب والحياة . هل لدي اذا متسع من الوقت أقضيه في أشياء لا وجود لها على الاطلاق ! [١٢]

هذا الموقف المعادي للرواية والخيال النبت من واحدة من أعظم أدباء الرواية الانجليزية يصعب تصديقه . ولكن يزول العجب متى تذكرنا أن ماري آن ايفانز كانت في هذه الفترة تحت تأثير التطهرية المتزمتة التي دفعتها الى رفض مزاولة أي نشاط لا يدخل في نطاق المذهب « الايفانجيل » . وكان لا بد لها من أن تتحرر فكريا وتنضج عاطفيا قبل أن تتجه الى الخلق الابداعي .

أخذ افق ماري آن في الاتساع عندما تحررت من حياتها المحدودة في منزل الأسرة في أوائل عام ١٨٤١ . كان والدها قد بلغ سن السابعة والستين وقرر ترك عمله ليفسح المجال امام ابنه الذي كان قد تزوج أخيرا . فانتقل الأب والابنة الى مدينة « كوفنتري » وبدأت مرحلة جديدة في حياة ماري آن . اتسعت دائرة معارفها من المثقفين والمفكرين وبدأ ذهنها يتفتح وعقلها يتساءل عن موقفها من الحياة والفكر ، فأدى الى تطور ملحوظ . وعلقت الآنسة « سيبريه » Sibree ابنة قسيس « ايفانجيل » وتلميذة ماري آن على هذا التغيير قائلة :

> في شتاء عام١٨٤١ أو في أوائل عام١٨٤٢ وصل الى والدتي (ليس عن طريق ماري آن نفسها وانما عن لسان صديق مشترك) نبأ التغير الذي طرأ على فكر هذه المرأة الموهوبة فيما يتعلق بالمذهب « الايفانجيل » الذي آمنت به لحين انتقالها الى « كوفنتري » . ذلك المذهب الذي ، كما أبلغني ، ضحت من أجله فيما مضى تقافتها ومظهرها الشخصي . « كنت ابدو بمظهر البومة » ، كما قالت ماري

---

١١ ـ أوائل عام ١٨٣٩ ـ المرجع السابق ذكره ، ص . ٣٩

١٢ ـ الخطاب نفسه في المرجع السابق ذكره

أن ، « مما كان يشمئز له أبي ، وكنت أحرم عليه تلك الأشياء التي اعتبرها اليوم كنوع من التسلية البريئة » . (١٣)

وأعطت الآنسة « سيبرية » صورة واضحة عن التحول في شخصية ادرّستها الى أحدثه التغيير الذكور في اتجاهاتها الدينية ، فوصفتها قائلة :

حتى في المظهر الخارجي ، في التغير الملحوظ في نغمة صوتها وفي سلوكها ـ تحولت من السلك الرسمي الى السلك الودود الأنيس ، فتفتح لها قلبي ، وأصبحت السنوات الخمس التالية أهم فترة في حياتي . لقد أعطتني أسبوعيا (وأنا ما زلت في سني المراهقة) دروسا في اللغة الألمانية ، وكانت تتحدث بانطلاق في جميع المواضيع ، ولكن دون أية محاولة لقلب عقائدي « الايفانجيلية » ، مقتصرة في هذه المسائل على اعتراض ثابت على ادعاء « الايفانجيليين » بأنهم وحدهم أصحاب الدوافع السامية في الأخلاق أو حتى في الدين »(١٤) .

وظن القسيس « جون سيبريه » وزوجته أنهما يستطيعان التأثير على ماري آن بالمناقشة والحجة لاعادتها الى المذهب « الايفانجيلي » الذي لم تعد تعتنقه ، ولكن دون جدوى ، اذ كانت معلوماتها في علم اللاهوت وفي تاريخ الانجيل لا تقل عن معلومات القسيس وزوجته ، بل ربما كانت أكثر عمقا لأنها بنيت على دراسة جادة واسعة ، ولا شك أنها كانت أكثر ذكاء وحدة منهما فلم تأت محاولاتهما بالنتيجة المرجوة .

وعلينا أنْ نسأل هنا ما هو السر في هذا العدول عن التزمت الديني والاتجاه نحو التحرر الفكري ؟ انه يعود ولا شك الى قراءاتها والى صحبتها الجديدة في « كوفنتري » .

كانت غالبية قراءات ماري آن في الفترة ما بين ١٨٣٩ و ١٨٤١ محكومة بالاهتمام الذي أيقظته فيها « حركة أكسفورد » Oxford Movement الدينية داخل الكنيسة « الانجليكانية » التي بدأت عام ١٨٣٦ ، ونادت باستقلال الكنيسة الروحي خشية اندماجها كلية في الدولة ، وأكدت أن الكنيسة « الانجليكانية » ترجع في تاريخها مباشرة الى الكنيسة الكاثوليكية في القرون الوسطى . تحت هذه الحركة اهتمامها بتاريخ المسيحية ، وكانت ماري آن واحدة من المهتمين بالبحث في هذا الموضوع ، وبدأت في رسم تسلسل زمني للتاريخ الكنسي ، ولكنها لم تستكمله عندما نشر عمل مشابه لها ، كما قالت ، « أحسن بكثير من الخطة التي وضعتها لبحثي » . (١٥) . وواصلت قراءاتها حول نشأة المسيحية ، وفطنت الى أهمية دراسة أصول المسيحية

---

١٣ ـ المرجع السابق ذكره ، ص ٣٣ ـ ٣٤

١٤ ـ المكان نفسه

١٥ ـ جوردون هايت ، حياة جورج اليوت ، ص ٣٤

وتاريخ الكنيسة المبكر في تشكيل معتقداتها هي ، وضرورة اللجوء الى تطبيق الفهم العادي للاشياء والمنطق على العقائد الدينية . وكان في كل هذا اقلاق لمعتقداتها السابقة الراسخة .

وربما كان من أهم المؤثرات على ماري آن في تلك المرحلة وأبعدها أثرا صداقتها مع « تشارلز براي » Charles Bray ودائرة أصدقائه في « كوفنتري » . وكان « براي » ، وهو من أصحاب الفكر الحر في المدينة ، في صراع دائم مع أهل « كوفنتري » التقليديين . فوقع في خلاف مع الكنيسة « الانجليكانية » عندما أنشأ مدرسة لا طائفية لأطفال الطبقة العاملة الفقيرة . ولم يحجم عن نشر آرائه الفلسفية السياسية والاجتماعية . وطبع صحيفة لهذا الغرض . وتزوج « براي » في عام ١٨٣٦ من « كارولين » ابنة « صموئيل هينيل » التي كانت من أتباع مذهب « الموحدين » Unitarian . وحاول أن يغير من آراء زوجته ومعتقداتها مما أزعجها . فلجأت الى أخيها الذي كان قد توصل مؤخرا بعد بحث وتقص الى أن المذهب الموحدي » هو المذهب الحق . ومع ذلك فقد وعد « تشارلز هينيل » أخته بدراسة مبادىء هذا المذهب من جديد للتأكد من صحتها ، فنجم عن هذا كتابه بعنوان بحث في أصول المسيحية (١٨٣٨) An Inquiry into the Origins of Christianity ، وهو من الكتب الانجليزية الرائدة في النقد التاريخي للديانات والكتب السماوية . وأدت دراسة « تشارلز هينيل » الموضوعية الى تخليه فكريا عن المذهب « الموحدي » . كما اقتنعت كارولين بذلك أيضا . ووافقت زوجها بالكف عن التردد على الكنيسة . ومن تأثير « هينيل » على « براي » اتجاه الأخير الى الكتابة ، ونشره عام ١٨٤١ كتاب الفلسفة الحتمية The Philosophy of Necessity الذي انكر فيه فكرة الخير والشر كما وردا في المسيحية ، لأن الانسان مسير لا مخير . في نفس هذا العام كانت أول مقابلة بين ماري آن و « تشارلز براي » وزوجته . وأسفرت هذه المقابلة عن اتصال ماري آن بالاتجاهات الفكرية الاوروبية الحديثة ، وبنادة الفكر من الرجال والنساء الذين كرسوا حياتهم للأمانة الفكرية والبحث عن الحقيقة من أمثال « روبرت أوين » Robert Owen الاشتراكي المحب لفعل الخير ، و « هاريت مارتينو » Harriet Martineau عالمة الاقتصاد والصحفية ، و « رالف والدو ايمرسون » Ralph Waldo Emerson الكاتب والفيلسوف الأمريكي .

وقبل أن تتعرف ماري آن على « براي » وزوجته يبدو أن ايمانها بالمذهب « الايفانجيلي » كان قد بدأ يتزعزع ، واتضح من حديثها معهما أنه سبق أن قرأت بحث « هينيل » في أصول المسيحية ، ثم أضافت اليه كتاب « براي » عن الفلسفة الحتمية . وكتبت للآنسة « لويس » بعد بضعة أيام من أول زيارة لها لبراي « تشير الى التحول الذي أخذ يظهر في فكرها ، فقالت :

> لقد استحوذ على روحي بأكملها في الأيام الأخيرة استقصاء شيق للغاية ، ولا أعلم الى أية نتيجة سينتهي فكري ، لعلها نتيجة ستزعجك . ولكن رغبتي الوحيدة هي أن أعرف الحقيقة ، والشيء الوحيد الذي أخشاه هو أن أتشبث بالخطأ »[١٠]

وترجع أهمية بحث « هينيل » لماري آن الى تناوله قصة المسيح تناولا تاريخيا موضوعيا ليس باعتباره الها أو نبيا وانما باعتباره بشرا . فقصته كما رآها « هينيل » فصل في تاريخ اليهود السياسي ، وعيسى نفسه رجل « أسيني » ذو مواهب خارقة وفضائل جمة ، قرر أن يلعب دور المسيح المرتقب ، فاستطاع أن يؤثر على عقول الشعب الى درجة جعلت السلطات الرومانية

---

١٠ ـ خطاب كتب في عام ١٨٤٢ ، ورد في المرجع السابق ذكره ، ص ٣٩

واليهودية معا تتحدان ضده . وعندما واجه عيسى الموت صلبا تخلى عن فكرة المملكة الدنيوية التي يحكمها الحواريون كزعماء القبائل الاثني عشر ، موعزا بأن هذه المملكة قد تتجسد مستقبلا بالعلاقة الروحية . وبعد موت عيسى ، كما جاء في كتاب « هينيل » ، لعبت الأساطير التقليدية والمفاهيم الفلسفيةالاغريقية والخيال دورها في رفع عيسى الى مكانة الاله . وأشار « هينيل » الى أنه يمكن أثبات أن الأناجيل الاربعة لم تكتب في حينها ، وانما كتبت بعد مدة طويلة من وقوع الأحداث ، بل وانها تحوي تحويرا في القصة الأصلية تبعا لآراء مسبقة لرواتها .

بدأت ماري أن تتساءل على أثر قراءاتها في النقد التاريخي للمسيحية عن مدى صحة عقيدتها ، وقارنت بين صحة الرياضيات الثابتة التي لا تتزعزع والشكوك والصراعات التي تحيط بالعقائد الدينية ، التي هي بالنسبة للانسان ذات أهمية حيوية . فقالت في هذا الصدد في خطاب الى الآنسة « لويس » :

> من المؤسف أنه بينما الرياضيات ثابتة لا يتطرق اليها الشك ، فلا يشك أحد في خواص المثلث أو الدائرة ، تكون العقائد ، وهي أكثر أهمية للانسان ، مدفونة في كوم من عظام الموتى ، لا ينبعث منها الا نباح الجدال وهمهمته . (١٧)

كانت ماري أن في هذه الفترة في سبيلها الى نبذ معتقداتها القديمة تاركة وراءها لا « الانجيلية » المسيحية فقط ، وانما معتقداتها المسيحية ذاتها .

ووجدت نفسها وجها لوجه مع مشكلة تكييف حياتها بالنسبة للتحول الذي طرأ على فكرها ، وواجهت صعوبة الوصول الى حل يرضي ضميرها ويمكنها في نفس الوقت من الاستمرار في العيش مع أبيها الذي كان يصر على تردد ابنته على الكنيسة ، فرأت انها لا تستطيع ذلك ، ولكن المخرج من المشكلة لم يكن سهلا . فكان هناك حبها وواجبها نحو أبيها من ناحية ، وكان هناك واجبها نحو ضميرها من ناحية أخرى . أما أبوها فقد رأى أن سلوك ماري أن يتنافى مع كل ما هو مقدس بحكم التقاليد ولا يمكن أن يغتفر . ولما شعرت بعدم جدوى مناقشة الموضوع مع أبيها كتبت له خطابا واضحا ومعبرا عن فكرها وعمق مشاعرها ، وان كان أملها واهنا في اقناع الرجل المتصلب المتعصب الذي كان يخشى على مكانته في المجتمع واحترام الناس له من موقف ابنته . والخطاب في حد ذاته دليل على صدق ماري آن وأمانتها وعلى رفضها الحل الوسط . وفيه تقول :

أريد أن أبعد عن ذهنك كلية الفكرة الخاطئة بأنني أميل بشكل ملحوظ الى الانضمام الى أية جماعة مسيحية ، أو أن هنالك أي تطابق في الرأي بيني وبين « الوحدويين » أكثر من فئات أخرى من المؤمنين بالسلطة الالهية للكتب التي تحوي مبادىء اليهودية والمسيحية . أنا أنظر الى هذه الكتابات باعتبار أنها تاريخ يتضمن مزيجا من الحقيقة والخيال . وبينما أعجب بكثير مما اعتقد انها كانت التعاليم الأخلاقية للمسيح نفسه وأجلها ، الا أنني أعتبر أن نظم المبادىء التي بنيت على وقائع حياته ، والمستقاة في مادتها من الأفكار اليهودية ، أعتبر أنها تسيء الى الله وأنها ذات تأثير ضار جدا على الفرد وسعادته الاجتماعية . وأنا اتفق مع بعض من أصحاب أسمى العقول في تاريخ المسيحية في العصور الماضية في نظرتي الى هذا الموضوع الخطير . وبما أن هذه هي عقائدي الراسخة ، فلا يمكن لأي شخص صادق في فكره وسلوكه أن يحكم على اشتراكي في مظاهر عبادة لا اوافق عليها مطلقا ، الا بأنه نفاق وضيع واستسلام منفر للحصول على رضاء العالم لما يدعي بصالحي . وهذا كله بصرف النظر عن

(١٧) ـ ديسمبر ، خطاب ورد في جون بنيت ، المرجع المذكور ، ص ٢٨

صحة أو عدم صحة تلك العقائد . هذا ، وهذا وحده ما لن أتخله حتى من أجلك . أي شيء آخر ما عدا هذا ، مهما كان أليماً ، أنا على أتم استعداد لأن أجابهه لأدخل عليك لحظة فرح .» (١٨)

انقطعت ماري آن عن الكنيسة لمدة ثلاثة أسابيع ، وكانت فترة عصيبة مؤلمة بالنسبة اليها لأنها اضطرت الى الانفصال عن والدها الذي أصر على موقفه . ولكنها ما لبثت أن تركت لمشاعرها وقلبها حق إرشادها في تصرفاتها ، فعادت الأمور الى مجراها الطبيعي مع والدها ، وبدأت تتردد من جديد على الكنيسة . ويجسد موقف ماري آن في تلك الظروف حقيقة هذه المرأة المفكرة التي وصلت الى أعلى مستوى الفكر ، ومع ذلك لم تترك لعقلها السيطرة التامة على تصرفاتها ، بل كانت تدع مشاعرها المتعلقة حول حبها لحياة الريف التقليدية تعمل على خلق توازن بين العقل والقلب . وهذا هو التوازن الملحوظ في أحسن ما كتبت في عملها الابداعي . وقد أشارت الى صفة الاتزان هذه في خطاب « لسارة هينيل » يستحق الدراسة لأنها تعلن فيه عن العقيدة التي تسميها بـ« صدق المشاعر » ، والتي لم تتخل عنها طوال حياتها . ويلاحظ في هذا الخطاب كيف اتخذت ماري آن تبتعد عن عصبية المهتدي حديثاً وميله الى التبشير ، متجهة نحو روح التسامح والتعاطف اللتين اتصفت بهما في طور النضوج في أدبها الروائي . وجاء في هذا الخطاب :

« إن أول ما يخطر على بال الشاب النابه هو عدم الاتجاه اطلاقاً لأي شيء يحوي ولو مزيجاً من الخطأ المفترض . فعندما تتحرر النفس لأول وهلة من النير التعس الذي علقت الروح بمعتقده ، وتلك اللحظة التي بدأت النفس فيها تفكر ، ينبعث شعور بالابتهاج ، وأمل غريب ، وحماس للتبشير . ولكن بعد سنة أو اثنتين من التأمل والتجربة التي تكشف عن ضعفنا البائس الذي لا يتحمل التخلي حتى عن هيكل العقائد الخرافية ، لا بد وأن يؤدي هذا الى تغيير . فتبدو الحقيقة النظرية مجرد ظلال العقول البشرية ، كما يبدو الاتفاق بين عقول الأفراد مستحيل المنال ، فنتطلع الى صدق المشاعر باعتباره الأساس الوحيد العالمي الذي يربط بين الناس . ونكتشف أن الأخطاء الفكرية ، التي ظننا أن استئصالها مجرد قشرة قد نمت فأصبحت جزءاً من الجسم الحي ، وفي غالبية الأحوال لا نستطيع أن ننزعها منه دون أن نقضي على الحيوية نفسها . فاذا كانت مثل هذه الاعتبارات ستعوق محاولاتنا في تنظيم آرائنا من جديد ، هل معنى هذا أن نبقى بعيدين عن زملائنا من البشر في الحالات التي يمكننا أن نتعاطف تماماً مع مشاعرهم لأن مشاعرنا قد صيغت في شكل آخر ؟ » (١٩)

هذا الخطاب الذي كتبته وهي ما زالت في سن الرابعة والعشرين يسترعي النظر لنضوجه العقلي والنفسي ، وهو تعبير مبكر عن روح التعاطف والتسامح التي سادت كتاباتها فيما بعد . ففيه نلاحظ ذلك الشعور العميق الفطري بالتدين الحقيقي ، والتوازن التام بين متطلبات الفكر النقدي والقيم التقليدية .

لم يعن تردد ماري آن على الكنيسة ثانية لارضاء والدها العودة الى العقيدة الاولى . فقد كان مستحيلا أن تعود أدراجها الى معتقداتها السابقة بعد أن قرأت كل ما وقعت عليها يداها من كتب مساندة للمسيحية وأخرى دارسة لها ومحللة إياها بموضوعية علمية . ولم تقف اهتماماتها عند حد القراءة ، بل أخذ نشاطها الذهني يمتد الى عمل أكثر ايجابية ، أي الى الترجمة .

أتت صداقة ماري آن « لسارة هينيل » وزوجها الى أول انجاز فكري هام في حياتها ، وهو ترجمة كتاب حياة المسيح Das Leben Jesu لفريدريخ شتراوس Friedrich Strauss . وتطلبت الترجمة من الألمانية الى الانجليزية ثلاث سنوات

---

١٨ ـ خطابات جورج اليوت ، تحقيق جوردون هايت ، المجلد الاول ص ١٢٨ ـ ١٢٩

١٩ ـ المرجع السابق ، ١٨ اكتوبر ١٨٤٣ The George Eliot Letters, ed. Gordon S. Haight, 1954-56

كانت ماري أن تقوم في أثنائها بشئون البيت، وبزيارات لفقراء الحي، وبالتدريس في مدرسة صناعية، وبدراسة اللغات الكلاسيكية والحديثة، وبحضور محاضرات في « معهد الميكانيكيين » Mechanichs Institute ، وبتعليم نفسها اللغة العبرية لتستطيع قراءة الأصول التي رجع اليها « شتراوس » في كتابه.

وكتاب « شتراوس » الذي يمتاز بسعة علمه وعمق فلسفته أحد نقاط التحول في الفكر الديني في القرن التاسع عشر. لقد اهتم الانسان الغربي بالنظرة النقدية الى الاشياء منذ قديم الزمان في شرح وتفسير وتقييم أو رفض معتقداته الدينية. وبدا هذا الاهتمام واضحا في القرن السادس عشر، ثم ازدادا الميل الى النقد في القرن الثامن عشر الا انه لم يترك أثرا كبيرا لسطحيته. أما في القرن التاسع عشر فكان التأثير أكثر هدما لأن النقد كان مبنيا على فهم أعمق للتاريخ وللطبيعة البشرية. كما أن الناقد لم يرفض هذه المعتقدات التقليدية لافتقاره الى عمق التفكير أو الى الأخلاق، بل لأنه كان جادا الى درجة لا تسمح له بقبولها دون دراستها دراسة موضوعية، ولأنه فهم وقبل جميع الديانات دون التقيد بواحدة منها. وبالنسبة « لشتراوس » كان مؤهله الأول للقيام بمهمته، كما قال، هو التحرر الداخلي للمشاعر والعقل من اعتقادات دينية متعصبة مسبقة. ومن أهم ما جاء في كتابه أنه بمرور الزمن واتساع المعرفة، يجب ان يعاد النظر في تفسير القصص الدينية، فعلينا أن نفهم هذه الروايات على أنها رموز لحقائق ذهنية وعاطفية وليس على أنها حقائق واقعة. وطبق « شتراوس » نظريته هذه على الأناجيل الأربعة مفسرا المسيحية بأسطورة ترمز الى التوافق بين الانسانية والله والتطابق بين المسيح والانسانية.

نشرت الترجمة في ثلاث مجلدات عام ١٨٤٦ تحت اسم مستعار، وتلقت ماري أن عشرين جنيها مقابل هذا العمل الذي وصل عدد صفحاته الى ألف وخمسمائة صفحة تحوي ترجمة لمقتبسات باللغات اللاتينية واليونانية والعبرية. وهو كتاب، كما يقول « جوردون هايت » Gordon Haight لا يضاهيه الا عدد قليل جدا من الكتب في الأثر العميق الذي تركه على الفكر الديني في انجلترا في القرن التاسع عشر. ولا شك أن ترجمة ماري أن هذا الكتاب قد عمق تفكيرها في المسائل الدينية، وساعد على توسيع مداركها، وتأكيد أهمية النظرة الموضوعية فيما يتعلق بفكر الانسان ومعتقداته.

ومع ذلك فلم تتعاطف ماري أن كلية مع « شتراوس ». كانت معجبة بدقته في البحث، ولكنها كثيرا ما وجدته يسيء الى « صدق المشاعر ». وكتبت لصديقتها « سارة هينيل » تقول: « انني لا أتألم ابدا عندما أعتقد أن « شتراوس » على حق، ولكن في كثير من الأحيان أعتقد انه مخطيء، كما لا بد وأن يخطيء كل من يحاول أن يطبق على الدقائق فكرة مبنية على حقيقة عامة، وهي ليست الا عنصرا واحدا في نظرية كاملة، لا نظرية كاملة في حد ذاتها ».[20] وكانت ماري أن تقوم بالترجمة وهي تنظر من آن لآخر في ألم الى تمثال للمسيح معلق على الحائط فوق المكتب أمامها. وسر ألمها هو هدم « شتراوس » لتلك الرواية السامية الروحية للمسيح التي تهز المشاعر الصادقة النبيلة. وقد وصفت حالها أيام كانت تترجم الكتاب بأنها « مصابة بداء شتراوس »، وأنها كانت تشعر « بالمرض عندما تحلل قصة صلب المسيح الرائعة، والشيء الوحيد الذي يساعدها على تحمل كل هذا هو مشهد صورة المسيح »[21] فوق مكتبها. وتكشف هذه المشاعر عن الناحية العاطفية والروحية في ماري أن التي تجسدت في رواياتها فيما بعد.

وقد يبدو لأول وهلة بعد الشقة بين هذا العمل المضني الذي انكبت عليه وبين أدب الرواية الابداعي الذي أصبح فيما بعد عملها الاساسي، ولكن في الواقع كانت هذه الترجمة بمثابة تدريب أفادها في كتاباتها الأدبية، فالى جانب اهتمامها بمضمون كتاب « شتراوس » كانت ماري آن « مفتونة » بالكلمة كوسيلة للتعبير عن المعنى. وسبق أن كتبت للآنسة « لويس » عام ١٨٤٠

---

٢٠ ـ المرجع السابق

٢١ ـ المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٢٠٦

عندما كانت تدرس اللغة الايطالية : « اخشى انني متهمكة في عمل لا شيء لأنني مفتونة بدراسة اللغات التي تلهي ذهني المتقلب . وفي استطاعتي أن أكرس كل وقتي لاكتشافات جديدة في عالم الكلمات » . وبالرغم من أن ترجمة « شتراوس » تطلبت جهدا ألها فقد استمتعت بالمجهود الذهني الذي صاحب هذا الجهد . كما اعطتها عملية الترجمة تجربتها الأولى في العمل الكتابي المتواصل الطويل ، وأهلتها لدخول عالم الأدب الذي كانت ترنو اليه .

واستمرت في أعمال الترجمة في نفس الوقت الذي عنيت فيه بشئون البيت وبوالدها المتقاعد ، بينما كانت هي نفسها تشكو الاجهاد العصبي . ووجدت في ترجمة مقال في السياسة الدينية Tractatus Theologico Politicus لـ « سبينوزا » Spinoza الذي بدأته عام ١٨٤٨ سلوانا وراحة . وكانت في تلك الأثناء أيضا تقرأ كتاب تقليد المسيح Imitatione Christi للمفكر الفيلسوف « توماس أكمبس » Thomas a Kempis الذي وجد مع الانجيل الى جانب سريرها عند وفاتها . ولغريب أن تنشغل ماري أن بدراسة « سبينوزا » الفيلسوف الهولندي في ذلك الوقت الذي لم يكن فيه معروفا في انجلترا ، مما يدل على اهتمامها بمواضيع غير مألوفة ، ذلك الاهتمام النابع من حاجتها هي الفكرية . ولم تتم ترجمتها بعد وفاة أبيها لاعتقادها بأن الحاجة آنذاك لم تكن لترجمة أعمال « سبينوزا » وانما كانت لتقييم صحيح لحياته وفلسفته . وقد ترجمت فيما بعد عام ١٨٥٤ كتابه الأخلاق Ethics ، وان كانت لم تنشره ، وهو مؤلف أكثر صعوبة بمراحل بالنسبة للقارىء العادي من الكتاب الأول .

استرعى « سبينوزا » اهتمام ماري أن لنظرته الى علم اللاهوت والانجيل ، فكانت متفقة معه في أن الجدل والفكر حول علم اللاهوت موضوع لا نهاية له ولا جدوى منه . لقد قرأ « سبينوزا » الانجيل بامعان العالم الدارس آخذا في الاعتبار جميع الظروف المحيطة به من زمان ومكان وقراء ولغة . وتوصل في مقال في السياسة الدينية الى نفس النتائج التي توصل اليها « هيبل » في « البحث » و« شتراوس » في حياة المسيح وتتلخص في أن الانجيل من عمل البشر غير معصوم من الخطأ . وانتهى « سبينوزا » الى أن الدين الحق الذي يمكننا أن نتلقاه من الانجيل هو نفس الدين الذي يلقنه العقل . وكان يعتقد أن عصره سينعم بالسعادة لو تحرر الدين من الخرافات ، وكان يقصد بالدين « أن نحب الله فوق كل شيء ، وأن نحب جيراننا مثل أنفسنا » . فالتعاليم الدينية ، في اعتقاده ، لا تتطلب منا اكثر من العقيدة التي تدفعنا الى تطبيق ما امر به الله ، وهو أن نحبه وأن نحب أخانا الانسان .

وكان « سبينوزا » من المفكرين المتميزين الذين ساعدوا ماري آن على التحرر من التعصب العقائدي والتزمت الديني . فتعلمت من المقال أنه ليس هناك أي اجبار أخلاقي على تصديق ما لا يقبله العقل . أما ما تلقته من كتاب الأخلاق فهو التحرر من الاعتقاد بأن انكار الذات هو خير في حد ذاته . وبذلك تطورت الفتاة الشابة التي حرمت نفسها من حبها للموسيقى وأسفت كلما قرأت عن خبر زواج ، وبدأت تتعاطف مع رأي « سبينوزا » القائل بأن « ليس هناك ما يحرم الاستمتاع بالحياة الا الخرافات الكئيبة الحزينة » . وربحت بمفهومه عن الفضيلة بأنها خير جزاء لنفسها . « فالبركة » على حد قوله « ليست جزاء الفضيلة ، وانما هي الفضيلة نفسها ، ونحن لا نسعد بالبركة لأننا نكبح نزواتنا ، بل العكس هو الصحيح ، أي أننا نكبحها لأن البركة تدخل علينا البهجة والسرور » .

وبذلك أخذت آراء ماري آن وفكرها المتعصب يتطور تحت تأثير صداقاتها وقراءاتها في هذه المرحلة من حياتها الى أن توفي والدها عام ١٨٤٩ عندما بلغت عامها التاسع والعشرين . وكانت قد أمضت أحسن سني عمرها في خدمة أبيها المريض المسن . ومع ذلك فقد أشبعت رعايتها له تلك الناحية من شخصيتها التي كانت تتوق الى تكريس حياتها في سبيل شخص آخر ، ووجدت في نفس الوقت الوسيلة لتثقيف عقلها المتلهف للمعرفة .

وبموت والدها انتهت مرحلة من مراحل حياتها ، فلم تعد بعد ذلك مقيدة في مكان واحد ولا مرتبطة بواجباتها المنزلية . كان عليها أن تبدأ حياة جديدة .

وبعد زيارة لفرنسا وإيطاليا وسويسرا عادت ماري أن الى انجلترا عام ١٨٥٠ حين بدأت مرحلة ثالثة في حياتها . وفي هذه المرحلة سيطرت عليها علاقتها « بجون تشابمان » John Chapman ، ناشر ترجمتها لحياة المسيح ، وعملها معه في مجلة وستمنستر ريفيو Westminster Review التي كان ايذانا ببدء حياتها الأدبية . فكانت أول مقال لها في المجلة عام ١٨٥٠ ، وكان عرضا لكتاب ديني نبع من حياة المسيح « لشتراوس » . وعندما أصبح « تشابمان » صاحب المجلة عام ١٨٥١ عرض على ماري أن الاشتراك معه في تحريرها .

وقد أثبتت جدارة كمساعدة لرئيس تحرير المجلة التي أخذت تسير من نجاح الى نجاح . فاستطاعت أن تديره من الناحيتين الثقافية والعملية . وأدركت لأول وهلة أن « تشابمان » لا يجيد كتابة المقالات ، وأن اسلوبه سيعوق من رفع مستوى المجلة ، فأقنعته بلباقة أن يكتفي برئاسة التحرير . وأجمع القراء والنقاد أنه قلما حظيت مجلة أدبية بمساعد تحرير في مثل كفاءة ماري آن ايفانز . وحتى القراء الذين اختلفوا مع الآراء المطروحة في المجلة أجمعوا على مستواها الثقافي الرفيع . وجاء في مجلة ليدر The Leader أنه منذ تولى محررا المجلة الجديدان عملهما « استردت أهميتها السابقة التي عرفت بها تحت رئاسة تحرير جون ستيوارت ميل » . وإنه لتقدير عظيم لماري أن يقال ان عملها في المجلة لا يقل مستوى عن عمل « جون ستوارت ميل John Stuart Mill الفيلسوف والمفكر الكبير . وفي خطاب « لتشابمان » عن مقترحاتها للمجلة تبدو سعة اطلاعها ، ودرايتها بأهم المواضيع التي كانت تشغل المثقفين والمفكرين في عصرها ، بما يمكن أن يسترعي اهتمامهم ، بما يجب أن تتناوله المجلة . وفي هذا الخطاب أبدت معرفة تامة باحتياجات المجلة ومشاكلها . فأشارت الى ضرورة نشر مقال عن « لامارك » Lamark ، وعن الشعراء والمصورين التشكيليين الذين قاموا بحركة « ما قبل الرفائيلية » Pre Raphaelite Movement ، وعن نظرية الوراثة ، وعلقت على افتقار السوق الى الكتب الجيدة التي تستحق العرض والمناقشة . لقد كانت حقا متتبعة للحركة الفكرية والأدبية والفنية المعاصرة لها .

ومع ذلك لم تتلق أية مكافأة مقابل عملها في المجلة ، وان كان هناك المعقول أن يكون « تشابمان » قد وفر لها سكنا بأجر مخفض في لندن ، ولذلك لم تكن ظروفها المادية سهلة ، وكثيرا ما اضطرت الى رفض دعوات شخصية لحاجتها الى الملابس المناسبة لتبدو بالمظهر اللائق . وكان دخلها من عملها الادبي في تلك الفترة لا يكاد يذكر ، فحتى عام ١٨٥٤ عندما تركت تحرير المجلة لم تكتب أكثر من مقالتين . وفي النصف الأول من عام ١٨٥٣ بدأت ترجمة كتاب روح المسيحية Das Wesen des Christenthunis « للودفيج فون فويرباخ » Ludwig Von Feuerbach مقابل شلنين عن الصفحة ، أي ثلاثين جنيها عن الكتاب ، وهو مبلغ ضئيل جدا اذا قيس بالمجهود الذي تتطلبه الترجمة . ومع ذلك فقد قبلت عرض « تشابمان » للترجمة لأنها وجدت في العمل نفسه الجزاء الكافي .

وأخذت ماري أن تستمتع بحياتها الاجتماعية في العاصمة عندما بدأت تختلط بمجموعة المعارف والأصدقاء الذين كانوا يترددون على منزل « تشابمان » ، وكلهم من قادة الفكر والعلم في العصر الفكتوري . وفي عام ١٨٥١ ، وهو عام « المعرض الكبير » Great Exhibition في لندن ، ازداد عدد الزائرين من أوروبا من أمثال كارل ماركس Karl Marx ، ولوي بلان Louis Blanc ، ومازيني Mazzini . وكان هناك عدد كبير من الزائرين الأمريكيين . فقابلت الشاعر والمحرر وليم كالين برايانت « William Cullen Bryant وصديقه « هوراس جريلي » Horace Greeley صاحب الدعوة ضد تعاطي الخمر ، والعالمين « توماس هكسلي » Thomas Huxley و « رتشارد أوين » Richard Owen ، والأديب « كراب روبنسون » Crabbe Robinson الذي عبر عن اعجابه بظهور ماري أن وصوتها . وقد أسهم « مازيني » ، الزعيم الوطني الايطالي الذي كان في تلك الأثناء لاجئا سياسيا في لندن ،أسهم بكتابة بعض المقالات لمجلة وستمنستر ريفيو وحضر عددا من الأمسيات في منزل « تشابمان » ولا شك أن اجتماع ماري أن بعظماء رجال الفكر والعلم والأدب عرفها بكل ما جاد به الفكر

النفسي في عصرها . فعاشت عند نقطة التقاء حياة اجتماعية وثقافية وفكرية ما كانت تحلم بها في مدينتها الأولى « كوفنتري » . وفي تلك اللقاءات التي حوت بعضا من اعظم عقول العصر عاملها الرجال ، وكثيرا ما كانت المرأة الوحيدة من بينهم ، عاملوها على قدم المساواة كواحدة منهم ، وهي لم تتجاوز الثانية والثلاثين من عمرها .

وكان ألمع المترددين على منزل « تشابمان » الفيلسوف هربرت سبنسر (١٨٢٠ ـ ١٩٠٣) Herbert Spencer ، أول صديق ذي شأن تعرفت عليه ماري آن في لندن . وكان مساعد تحرير مجلة ايكونومست Economist ، وأحد مساندي « الحركة الوثائقية » Chartist Movement وحركة تحرير العبيد ، ومؤلف كتاب مشهور نشره « تشابمان » عام ١٨٥٠ عنوانه الاستاتيكية الاجتماعية Social Statics . وحين تعرف على ماري آن كان مشغولا بتأليف كتاب فلسفي بعنوان مبادىء أولى First principles ، كما كان يكتب مقالات لمجلة وستمنستر .

وجدت ماري آن متعة كبيرة في ملازمتها « لسبنسر » وأصبحا صديقين حميمين حتى قيل في وقت من الأوقات أنها ينويان الزواج . وربما كانت ماري آن توافق لو أن « سبنسر » عرض عليها الزواج . ولكن يبدو أن الفيلسوف كان قد أحال الموضوع الى المستوى الفلسفي الرفيع ، فدرسه ووزنه من حيث الفوائد والمضار ، وقرر أن الزواج لا يناسبه ، وعاش أعزبا طيلة حياته ، واضطرت ماري آن أن تقنع بمجرد صداقته واعجابه بعقلها الفذ . وكان يقول عنها انه لم يعرف في حياته الا قلة من الرجال يستطيع مناقشتهم في مواضيع فلسفية كما كان يفعل مع ماري آن التي كانت ترتفع الى أعلى مستويات الفكر والحوار . والى جانب ذلك كان يصطحبها الى الاوبرا والمسرح والمحاضرات العامة ، وكانا يقضيان معا ساعات طويلة في الحديث والتنزه .

كان « سبنسر » فكريا أبرز رجل عرفته ماري آن ، والوحيد الذي يمكن اعتباره إعدادا لها . ويبدو أنه هو بدوره قد اكتشف فيها مواهب لم يسبق لأحد أن اكتشفها ، فكان مدركا لامكاناتها وقدرتها على الفكر المجرد وعلى العرض المحسد له على نحو لاتدانيها امرأة وحفنة من الرجال فقط . ومما يدل على صدق بصيرته أنه كان من أوائل من اقترح عليها كتابة روايات أدبية . فقال :

> كان افتقارها الى الثقة في النفس على ما أظن هو الذي دفعها في تلك الأيام الى مقاومة اقتراحي بأن تكتب روايات . كنت اعتقد أنني وجدت فيها الى درجة عالية كثيرا من الصفات المطلوبة ، وان لم تكن كلها ، كدقة الملاحظة ، والقدرة العظيمة على التحليل ، والحدس الخاطف غير العادي فيما يتعلق بالحالات النفسية والذهنية ، والتعاطف العميق ، وروح الفكاهة ، وسرعة البديهة ، والثقافة الواسعة . ولكنها رفضت أن تستمع الى أية نصيحة مني . لم تصدق أنها تملك القدرات اللازمة . [٢٢]

٢٢ ـ هربرت سبنسر ، سيرة ذاتية ، المجلد الاول ، ص ٣٩٨ ، ٤-١٩٠ Herbert Spencer, An Autobiography

وحقيقة الأمر أن ماري آن كانت في حاجة الى علاقة أكثر عمقا مما استطاع « سبنسر » أن يحيطها بها قبل أن تقتنع بقدراتها . كانت تتوق الى علاقة مستديمة راسخة ، وافتقارها الى مثل تلك العلاقة أدى الى حياة تتخللها فترات يأس طاغ . فتقول في خطاب الى « تشارلز براي » وزوجته :

> أدت زيارتي في أسبوع واحد الى الأوبرا ومعرض « كيزبك » للزهور ومسرحية فرنسية ، أدت الى نتائجها الطبيعية من صداع وهستيريا طوال اليوم . وفي الساعة الخامسة كنت أشعر تماما أن الحياة لا تحتمل . أما هذا الصباح فأنا والجو قد صفونا ، بعد أن بكينا وقضينا على سحبنا وغيومنا . وأستطيع الآن أن أفكر في استمرار العيش لمدة ستة أشهر أخرى . (٢٣)

كان الاضطراب العاطفي وحالات الاكتئاب الحادة والصداع العصبي والبكاء الهستيري الثمن الذي دفعته الى مرحلة متأخرة في حياتها لما كانت تتمتع به من مواهب . وفي هذه الأثناء كانت تقاسي من حس الفنان المرهف دون أن تجد له بعد وسيلة للتعبير من خلال الخلق الابداعي . ولم يساعدها ميل « سبنسر » الى الاتجاه الفكري الصرف على التغلب على عدم ثقتها في النفس . فالتشجيع العقلي المجرد من المشاعر لم يكن كافيا لدفعها الى الكتابة الأدبية . وكان لابد لذلك أن يكون التشجيع مصحوبا بالعاطفة الدافئة .

وأخيرا وجدت ما كانت تبحث عنه في صحبة « جورج هنري لويس » (١٨١٧ ـ ١٨٧٨) George Henry Lewes . صديق « سبنسر » الساحر الدميم والموسوعي الموهوب . وهو الرجل الذي هيأ لها العلاقة الثابتة اللازمة . فزاملها لمدة الأربعة والعشرين سنة الباقية من حياتها ، وبارتباطها به ولدت الروائية جورج اليوت .

قابلت ماري آن « لويس » أثناء عملها في مجلة وستمنستر ريفيو بينما كان هو المحرر الادبي لمجلة ليدر Leader الأسبوعية الراديكالية ، أول مجلة انجليزية ناقدة . وكان يسهم بعروض للكتب الجديدة ، وبنقد مسرحي ، وبمقالات ذات صبغة عامة ، ويحاول يتناول فيه الحديث عن الناس . وقد سماه « كارلايل » أمير الصحفيين » . ولكنه كان في الواقع أكثر من ذلك بكثير .

لم يعط التاريخ « لويس » حقه . ومال غالبية الناس الى اعتباره مجرد الشخص الذي اقترن اسمه باسم جورج اليوت ، حقا انه لم يكن يمتاز بقدرة ابداعية ، فالروايتان والمأساة الشعرية التي كتبها لا تستحق الذكر ، ولكنه كان ناقدا من الدرجة الاولى ، وواحد من أهم الوسطاء الذين عملوا على نقل وتبسيط آراء العصر وفكره للقارىء العادي . فكتابه التاريخ البيوغرافي للفلسفة من تاليس الى كونت History of PHILOSOPHY from Thales to Comte كان عملا رائدا في التبسيط والشعبية ، ثم كتابه فلسفة كونت في العلوم Comte's Philosophy of the Sciences كان أول تقديم للقارىء الانجليزي للفيلسوف « كونت » وفلسفته . كما أن المقال الذي كتبه عام ١٨٤٣ عن « سبينوزا » كان أول محاولة حديثة لتعريف قرائه بهذا الفيلسوف الهام . و« لويس » صاحب انتاج ذي أهمية بالغة ، وهو مؤلفه عن « جوته » بعنوان حياة جوته وأعماله The Life and Works of Goethe . وكان ذا معرفة واسعة بالأدب اليوناني والروماني والفرنسي والألماني والايطالي والاسباني الذي كان يقرؤه في لغته الاصلية . وفي السنين الأخيرة من حياته وجه اهتمامه الى علم الأحياء . فكتب

٢٣ ـ يونيو ١٨٥٢ . ورد في كتاب والتر الين المذكور ، ص ٦٢

دراسات في حياة الحيوان Studies in Animal Life ، وكرس وقته وجهده للعمل العلمي ناشرا خلاصة ما وصل اليه في خمس مجلدات بعنوان مشاكل في الحياة والعقل Problems of Life and Mind . كان « لويس » حقا الزميل الذي استطاع أن يشارك ماري آن اهتماماتها .

وعندما قابلها لأول مرة كانت حياته الزوجية قد سبق أن تحطمت من سنتين مضت لخيانة زوجته مع صديقه « ثورنتون هانت » . وبالرغم من أن « لويس » استمر حتى آخر أيامه في مساعدة زوجته « أجنس » وأولادها من « هانت » ماليا ، كما فعلت ماري آن أيضا بعد وفاة « لويس » ، الا ان زواجه كان منتهيا فعلا ، وان كان « لويس » لم يطلق زوجته لان الطلاق في تلك الأيام كاد أن يكون مستحيلا وغير متبع ومكلفا للغاية .

تعرفت ماري آن على « لويس » في سبتمبر عام ١٨٥١ ، وقت الصداقة بينهما ، وتطورت الى تعاطف وتفاهم ، فقررت في مايو عام ١٨٥٤ السفر معه الى أوروبا ، ومنذ ذلك الوقت عاشت معه كزوجته تحت اسم « مسز لويس » . واستمرت العلاقة حتى وفاته عام ١٨٧٨ ، وكانت علاقة سعيدة ناجحة ، فغمرها « لويس » بالعطف والحنان ، ووجدته شخصا تستطيع أن تعتمد عليه وتحبه بكل ما أوتيت من مشاعر .

كان قرار ماري آن بشأن علاقتها « بلويس » قرارا جريئا لم يكن من السهل على امرأة ان تتخذه في مجتمع محافظ على التقاليد ومظاهر « الاحترام » كالمجتمع الفكتوري ، ومع ذلك فلم تتردد في قرارها ، كما سبق أنها لم تتردد في اعلان رفضها للعقيدة المسيحية .

وكما كان ثباتها على المبدأ سندها في محنتها الأولى ، فان المشاعر العميقة المتبادلة بينها وبين « لويس » مكنتها من الصمود ضد استنكار الناس « لزواجها » غير التقليدي . وقد شرحت مبادئها في خطاب كتبته لمسز « براي » مبينة كيف أساء حتى أعز أصدقائها تفسير سلوكها . وجاء في هذا الخطاب :

> لو أن هناك فعلا واحدا أو علاقة واحدة في حياتي تتصف ، وكانت دائما تتصف ، بالجدية التامة ، فهي علاقتي بمستر لويس ... أنا لا أرغب نظريا في الروابط السطحية التي يسهل قطعها ، ولا أستطيع عمليا أن أعيش لها . فالنساء اللاتي يرضين بمثل تلك العلاقات لا يتصرفن كما فعلت . أنا لا أفهم كيف يستطيع أي شخص لا دنيوي لا تسيطر عليه الخرافات ، وله معرفة كافية بحقائق الحياة ، بأن يحكم على علاقتي بمستر لويس باللا أخلاقية . لا أستطيع أن أفهم هذا الا اذا تذكرت مدى تركيب ودقة التأثيرات التي تشكل آراء الناس ... أما فيما يتعلق بغالبية الناس فمن الطبيعي أننا لم ننتظر أبدا الا الادانة .[٢٤]

٢٤ ـ خطابات جورج اليوت ، سبتمبر ١٨٥٥ ، المجلد الثاني ، ٢١٣ ـ ٢١٤

وقبل أن تسافر مع « لويس » الى أوروبا مباشرة كانت قد انهت ترجمتها لكتاب « فويرباخ » « روح المسيحية » الذي ترك أثرا بالغا في حياتها الخاصة الى جانب أثره في فكرها في « الانسان والواجب » . ولا شك أن ما جاء في الكتاب عن الحب والزواج ساعدها على اتخاذ تلك الخطوة الصعبة . فقد أكد « فويرباخ » أخلاقية الحب الخالص على النحو التالي :

> الزواج - ونعني بالطبع الزواج كرابطة حب حرة - مقدس في حد ذاته بطبيعة الرباط الناشيء عنه . والزواج الديني الوحيد هو الزواج الحقيقي الذي يطابق جوهر الزواج المبني على الحب ، نعم رباط الحب الحر . فالزواج المبني على القيود الخارجية ، وليس على قيود الحب الاختيارية الراضية ، وبالاختصار الزواج الذي لم يبرم تلقائيا بناء على الارادة الحرة المكتفية ذاتيا ليس زواجا حقيقيا ، ومن ثم فهو ليس زواجا أخلاقيا حقا .[٢٥]

وبنطبيق هذا الرأي على علاقة « لويس » بـ « أجنس » وماري أن يعفو أن زواجه من « أجنس » ، بعد ان مات الحب بينهما ، لم يكن أخلاقيا ، بعكس علاقته بماري أن المبنية على صدق المشاعر الحرة ، التي كانت في نظر ماري آن رباطا مقدسا .

لقد قسا المجتمع الفكتوري على ماري آن في أول الأمر ، ورفض أخوها وأختها أي اتصال بها طوال حياة « لويس » واقامتها معه . وحتى عام ١٨٧٧ عند زيارتها الظافرة لكمبردج لم يسمح لها بدخول كلية « جرتون » Girton للبنات بالرغم من أنها كانت واحدة ممن أسهموا في انشائها . ولكنها في النهاية تغلبت الى حد كبير على وضعها ، وان كان انتصارها على المجتمع الفكتوري المحافظ يرجع في حقيقة الأمر الى أن علاقتها « بلويس » قد أسفرت عن مولد جورج اليوت الأديبة الروائية التي اقترن اسمها بعظماء الروائيين .

وبالرغم من العقبات الاجتماعية والقلاقل المالية في السنين الاولى من حياتها مع « لويس » عرفت ماري آن لأول مرة الهدوء النفسي والاتزان العاطفي . وقد سبق أن منحها تحررها من المنهجية الدينية المتزمتة الصفاء الذهني ، ومنذ ذلك الوقت وقد أراحت بالها من المسائل الميتافيزيقية ، لا لأنها كانت تعتقد أنها قد حلت جميع المشاكل المتعلقة بها ، ولكن لأنها أدركت أن لا حل لها . وقنعت بتكريس حياتها لعالمنا الذي نعيش فيه ، وهو المكان الذي في نهاية المطاف « اما أن نجد فيه سعادتنا أو لا نجدها اطلاقا » ، كما قال « وردزورث » الشاعر الرومانسي . كانت ماري آن اذا قد وصلت الى مرحلة النضوج الفكري والعاطفي ، واستعدت لتجسيد رؤياها للحياة في مؤلفات أدبية تحت اسمها المستعار جورج اليوت .

ولكن قبل أن ننتقل الى انجازات جورج اليوت في ادب الرواية يجب أن نستعرض بسرعة المرحلة التي وصلت اليها في تطور فكرها حتى نصل الى تفهم تام لكتاباتها . لقد عمل « هيجل » و « شتراوس » على اتساع آفاقها الفكرية . أما « فويرباخ » و « كونت » اللذان مجدا الحب وبجلا الانسانية فقد أشبعا فيها عاطفتها المتدفقة ومشاعرها الرقيقة . ويظهر

---

٢٥ - روح المسيحية ، ص ٢٦٨

صدى رسالة « فويرباخ » في خطاب كتبته الى « تشارلز براي » وزوجته عام ١٨٥٣ لخصت فيه جميع النتائج التي توصلت اليها في قراءاتها حتى ذلك الوقت . وجاء في الخطاب :

> لقد بدأت أشعر بحاجات الآخرين وآلامهم أكثر قليلا
> مما سبق . فلتساعدنا السماء ! هكذا قالت الديانة القديمة .
> أما العقيدة الجديدة فستطمنا ، لافتقارها الى الايمان ، ان
> نساعد بعضنا البعض أكثر فأكثر . (٢٦)

كان التحرر الفكري عظيما ورائعا ، ولكنه في نظر جورج اليوت لم يكن كل شيء . فالى جانب العقل كان هناك القلب أيضا الذي يجب أن يلبي نداء الانسان في حاجته وآلامه . ولقد حرك « فويرباخ » بفلسفته فكر ومشاعر جورج اليوت . فوجدت فيها الدفء الذي افتقدته في فلسفة « كونت » الانسانية المائلة الى الفتور الجامد . ففلسفة « فويرباخ » تنتمي الى تيار الفكر الذي دفع الانسان الى التنقيب في أعماقه ، وعلمه اكتشاف المنبع بل الحقيقة الكاملة لعالم الفكر والعقيدة المثالية ، في حاجة الانسان وحنينه كفرد مستقل ، وفوق ذلك كعضو في المجتمع .

وكانت جورج اليوت متفقة مع غالبية المبادىء الأساسية « لشتراوس » و« كونت » و« فويرباخ » وهي : احلال الانسانية مكان الله ، والحب والتعاطف مكان العقيدة ، وحذف خوارق الطبيعة ، والسمو بما هو طبيعي ، ووضع المشاعر في المكانة الأولى فوق العقل . فالسماء لن تساعدنا وعلينا أن نساعد بعضنا البعض » . وبالنسبة لجورج اليوت أيضا فالحنان الانساني والتخفيف من آلام الانسانية هي أساس الحياة الأخلاقية ، ويجب أن يحلا محل الرضى النظرية » . وقد عبرت عن هذه الفكرة في خطاب « لتشارلز براي » معلقة على كتابه الفلسفة الحتمية ، فقالت :

> انني اكره جدا تلك الفقرة التي يبدو منها أنك تعتبر
> تجاهل الفرد حالة ذهنية سامية . وتعمق تجربتي الشخصية
> وتطور يقيني كل يوم بأنه يمكن قياس التقدم الأخلاقي
> بالدرجة التي بها نتعاطف مع ألم الفرد وفرحه . (٢٧)

وكان هدف جورج اليوت كروائية الترويج لذلك « التقدم الأخلاقي » . كما كان هدف « وردزورث » كشاعر الاتساع والتعمق بمشاعر قرائه وجعلهم أكثر « فاعلية وثباتا في تخيلهم » . ونظريتها في الدور الذي يلعبه الفن في حياة الانسان هو في الواقع استمرار للتقليد الذي وضعه وردزورث . ويبدو هذا في قولها :

> اذا كان الفن لا يعمق من تعاطف الانسان فانه لا
> يؤدي دورا اخلاقيا . ان لي تجارب أليمة تثبت ان الافكار
> رابطة ضعيفة بين النفوس الانسانية . والتأثير الوحيد الذي
> أتوق للوصول اليه بشغف عن طريق كتاباتي ، هو ان

---

٢٦ ـ جون كروس ، المرجع المذكور ، المجلد الاول ، ص ٣٠٤

٢٧ ـ المرجع السابق ، نوفمبر ١٨٥٧ ، المجلد الاول ، ص ٣٧٤

> يصبح كل من يقرأها أقدر على تصوير الاحساس بآلام
> وأفراح أولئك الذين يختلفون عنهم في كل شيء آخر، فيما
> عدا كونهم كائنات انسانية تكابد وتخطيء مثلهم .[٢٨]

وعبرت مباشرة عن هذه المشاعر بالنسبة للانسان العادي البسيط في أول عملها الروائية بعنوان مشاهد من الحياة الاكليريكية . فقالت مخاطبة القاريء على لسان المؤلف :

> ليقن أنك ستستفيد كثيرا اذا تعلمت معي رؤية بعض
> الشاعرية والشجن والمأساوية والفكاهية المكنونة في النفس
> الانسانية التي تنظر الى العالم من خلال أعين معتمة ،
> وتتحدث بصوت ذي نبرات عادية تماما .[٢٩]

وتبدو في أروع نتاجها الروائي تلك القدرة التي اتسمت بها أعمال « ووردزورث » و « كوليردج » ، وهي احاطة المواقف والأشكال والأحداث التي « افقدها حكم العادة في نظر العامة كل بهجتها ورونقها » ، احاطتها بسحر العالم المثالي وسموه .

وكان تأثير « لويس » عظيما على مفهوم جورج اليوت لهذا الروائي المبني على أساس تحميل التعاطف بتقديم الواقع من خلال الخيال حتى يبدو الواقع أكثر وضوحا . ويستحق كل ثناء على تشجيعه لها على الكتابة ، بل وقد نال هذا الثناء فعلا من نقاد جورج اليوت . ولكن ما ليس معروفا لدى الكثيرين هو أن « لويس » قبل أن يتعرف على جورج اليوت ، كتب مقالا في مجلة وستمنستر[٣٠] بعنوان « السيدات الروائيات » « The Lady Novelists » . لخص فيه نظريته التي تبنتها جورج اليوت ، وهي النظرية القائلة بأن أساس الرواية يجب أن يكون التجربة الحقيقية ، وأنها يجب أن تمكن القاريء من المشاركة بشكل أعمق في مشاعر الانسانية العادية وظروف حياتها . وفي مقال ثان[٣١] ، نشر في الوقت الذي كانت فيه جورج اليوت تكتب رواية آدم بيد ، قال أن « الواقعية يجب اعتبارها نقيضا لا « للمثالية » وانما « للزيف » . وعمل الفن الحقيقي هو تكثيف وتعميق الواقع وليس مسخه أو تزييفه . والمظاهر اليومية العادية تمدنا بكل ما نحتاج اليه » .

سبق أن لاحظنا طموح جورج اليوت الروحي وهي ما زالت في مرحلة « الايفانجيلية » المبكرة ، ورغبتها الملحة القلقة للقيام بعمل في سبيل النهوض بالانسانية الكادحة المعذبة . واستمر نفس الطموح ، وان تغير المضمون ، بعد أن اتجهت الى ايمانها الجديد بالانسانية ، وبقي معها في شكل تلك الجدية الرهيبة ، وذلك الشعور بحتمية الواجبّ الذي اصبح تداوله مطلقا بعد

---

٢٨ ـ المرجع السابق ، المجلد الثاني ، ص ١١٨

٢٩ ـ ص . ٤٨

٣٠ ـ يوليو ١٨٥٢

٣١ ـ مجلة وستمنستر ، اكتوبر ١٨٥٨

أن فقد قدسيته الالهية . واستمر عندما اكتشفت أن خدمة الانسانية يجب ان تقدم عن طريق أدبها . فظهر في شعورها الحاضر أبدا ميلهـا نحو الانسان في كل ما كتبت . وأصبح أدبها نوعا من العهد الديني كما هو واضح في قولها :

لن أكتب أبدا أي شيء لا يوافق عليه قلبي وعقلي
وضميري كلية . لكي أشعـر أن هذا الشيء . مهما كان
صغيرا . كان في حاجة الى الانجاز في هذا العالم . وما انا
الا العضو المنجز لذلك الجزء الضئيل من العمل .

وبذلك بدأت جورج اليوت بايمان راسخ بالله وانتهت بايمان بالواجب والانسانية لا يتزعزع . وأصبحت الرواية هي الاداة التي سخرتها لتلبي نداء الواجب نحو الانسانية .

كان أول عمل روائي كتبته ماري آن ايفانز تحت اسمها المستعار جورج اليوت هو مشاهد من الحياة الاكليريكية المكون من ثلاث قصص طويلة تتناول حياة الريف في المنطقة الوسطى لانجلترا في السنوات من ١٧٨٨ الى ثلاثينات القرن التاسع عشر . وعنوان القصص :

قصة حب مستر جيلفل Mr. Gilfil's Love Story
حياة أموس بارتون البائسة The Sad Fortunes of Amos Barton
وتوبـة جانيت Janet's Rrpentance . واسترعـت هذه القصص عنـد أول نشرهـا اهتمام « تشارلـز ديكنـز » Charles Dickens و« ثاكيري » Thackeray أعظم روائي العصر . واعتبراها انتاج كاتب ذي شأن . وأدرك « ديكنز » لأول وهلة بحصافته . على الرغم من الاسم المستعار . ان المؤلف امرأة .

ويظهر في هذا الانتاج المبكر الاختلاف الواضح بين أدب جورج اليوت الروائي وأدب شاعري العصر من أمثال « ديكنز » والأخوات « برونتي » Bronte . الذين تميل رواياتهم الى الرومانسية والشاعرية . فبالمقارنة بهم استمدت جورج اليوت عالمها من الحياة اليومية العادية الخالية من المبالغة مستخدمة لمشاهدها الثلاثة خلفية طفولتها وشبابها . بادئة بأبروشية الريف والقرية والمزارع المحيطة بها . والبيت الريفي الفسيح الذي عرفته جيدا عندما كان والدها يعمل في « أربوري » . ومنتهية بالمدينة الريفية التي اتخذتها مسرحا للصراع بين الحركة « الايفانجيلية » الحديثة في الكنيسة والعقيدة التقليدية .

وتتناول كل قصة من مشاهد من الحياة الاكليريكية رجلا من رجال الدين في علاقته بالمجتمع الريفي المحيط به . ومن الملاحظ أن اهتمام جورج اليوت ليس بالعقيدة التي تميز هذه الشخصيات الدينية عن غيرها وانما بالناحية الانسانية التي تجمع أو تفرق بينها وبين الآخرين . فالدين مثله كمثل كل شيء آخر في عالم جورج اليوت . اما ضحل واما عميق تبعا لعقل وقلب الفرد الذي يتأثر به . ومن الواضح أنها بدأت حياتها الأدبية بالمشاهد لأنها وجدت فيها أنسب مادة تصور من خلالها جوهر المسيحية الذي فسرته تحت تأثير « فويرباخ » تفسيرا انسانيا . وهو ما أكده « لويس » عندما كتب الى الناشر « بلاكوود » Blackwood عن المشاهد قائلا :

انها ستحوي حكايات واسكتشات تصور الحياة الواقعة
لقساوستنا منذ حوالي ربع قرن مضى . ولكن من الناحية
الانسـانية فقـط وليس من النـاحية الـدينية على
الاطلاق . [٣٢]

---

٣٢ ـ جوردون هايت . خطابات جورج اليوت . المجلد الثاني . ص ٢٦٩

وقدرة الانسان على الحب والحكمة والعدل في مفهوم كل من « فويرباخ » وجورج اليوت هي جوهر المسيحية التي اتخذت الاله المصلوب المعذب رمزا للألوهية الكامنة في مشاعرنا نحو الآخرين وفي قدرتنا على تضحية الذات . وسجلت جورج اليوت في خطاباتها في تلك الفترة من حياتها القيمة السامية المرتبطة بحب الانسان لأخيه واجلاله له . فعندما كانت تقوم بتمريض أبيها وهو على فراش الموت كتبت تقول :

> من العجيب أن أشعر بأن هذه الأيام ستكون أسعد أيام حياتي . ان الحب الوحيد القوي الذي عرفته في حياتي قد وجد أسمى تعبير له . [٣٣]

وفي خطاب آخر كتبته لصديقها « براي » بعد ست سنوات من الخطاب الأول أشارت الى أن ما تعلمته من تجربتها في الحياة هو أن « نجل كل ما هو خير في الانسان » . ومع ذلك فوعيها بأسمى ما في الانسان لم يعمها عما فيه من قصور أيضا . فكل منا له حدوده بحكم وجوده . كما اكتشفت عندما نظرت الى نفسها بعين الناقد الأمين المعترف بأخطائه وفشله في علاقاته الانسانية . فقالت :

> لا أظن أن كلمة واحدة أو فعلا واحدا من عديد الكلمات والأفعال التي عبرت بها عن طيشي وسخافتي نحوي قد انمحت من ذاكرتي . انني أتذكرها كلها وأشعر كما اشعر نحو كل شيء آخر في الماضي ، بذي النقص الذي أبديته في كل علاقة في حياتي تقريبا . ولكن لا يمكن محو هذا النقص الآن . ولا أجد القوة أو السلوان الا في التقدم نحو تلك الأشياء التي تقع في المستقبل محاولة أن أجعل الحاضر أحسن من الماضي . [٣٤]

ويلاحظ ان المتطلبات الروحية التي أصرت عليها في حياتها الخاصة كانت أساسا للقيم التي طبقتها في أحكامها على شخصيات جميع رواياتها، وكل هذه القيم نابعة من فلسفتها الانسانية المبنية على العقيدة بأن جوهر الانسان لا يكون الا في « الوحدة بين الناس . إنه لا يكون الا في وحدة الانسان مع أخيه الانسان » . وأسمى شكل تتخذه الوحدة هو بطبيعة الحال الحب . ولكن ، كما قالت : « الحب لا يكون الا بالتعاطف . والتعاطف لا يكون الا بمشاركة الآخرين آلامهم » [٣٥]. فالحب ادراك أخوتنا في الانسانية ، « ادراك وحدة الجنس البشري عن طريق الشعور الأخلاقي » . [٣٦]

---

٣٣ ـ المرجع السابق ، المجلد الاول ، ص ٢٨٣

٣٤ ـ المرجع السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢١٥

٣٥ ـ روح المسيحية ، الفصل الرابع

٣٦ ـ مشاهد من الحياة الاكليريكية ، الفصل السادس والعشرون

والاساس الأخلاقي لقصص مشاهد من الحياة الاكليريكية هو سلوك المرء مع أهله وجيرانه في حياته اليومية . فالقسيس « أموس بارتون » في دور المعلم الروحي المتزمت في القصة الثانية على سبيل المثال ، يفتقر الى العواطف الانسانية الدافئة في معاملته لأهل الملجأ المساكين . ويبدو لا انسانيه في تعليقه الصارم على أمل السيدة « بريكس » في أن يضع بنسا في صندوق نقودها الصغير ليتاح به تشوقا . ويقول :

ستجدين نفسك عن قريب في مكان ليس به تشوق .
عندئذ ستحتاجين الى الرحمة . يجب أن تتذكرى انك قد
تضطرين الى البحث عن الرحمة فلا تجدينها ، كما تبحثين
الآن عن التشوق تماما . (٣٧)

والواضح من هذه الصورة التهكمية أن « بارتون » ، بالرغم من كونه من رجال الدين ، فانه لا يشارك رعيته مشاعرهم . كما أن الأهالي في أبرشيته لا تكتشف انسانيته الا من خلال حزنه على وفاة زوجته . عندئذ فقط يجدون فيه بشرا مثلهم ، ويعاملونه المعاملة الطيبة الحقة التي سبق أن فشلت مواعظه الدينية في أن تبرزها فيهم . وتتلخص فلسفة جورج اليوت الانسانية في تعليقها على الموقف وتأثيره على سلوك الأهالي البسطاء :

لقد فشل « أموس » في تحريكهم عواطفه ، ولكنه
حركهم بعمق عن طريق أحزانه . فأصبح بينه وبين رعيته
الآن رباط حقيقي (٣٨)

فادراك الضعف البشري والتعاطف معه هو الرباط الذي يجمع بيننا .

وتتناول موقفا مشابها في قصة توبة جانيت التي تدور حول امرأة ذكية متزوجة من محام سكير قاس ينتهي بها الأمر هي الأخرى الى ادمان الخمر . وبعد وفاة زوجها يساعدها قسيس « ايفانجيلي » ذو ماض مظلم على السيطرة على نفسها والتغلب على شعورها بالذنب . ويموت في النهاية تاركا « جانيت » تستمر في أعمال الخير . وموضوع القصة الخلقي هو تأثير تعاليم المسيحية على توجيه الحياة في مدينة ريفيه في انجلترا . ومرة أخرى تظهر عقيدة جورج اليوت الراسخة بأن « السلوك هو الدين » . والصراع الذى بنيت عليه القصة هو صراع بين الأخلاق واللاأخلاق ، بين الدين واللادين . وبالرغم من أن مستر « ترايان » قسيس « ايفانجيلي » ، فهذه الحقيقة العارضة أقل أهمية بكثير من نوعية الانسان المختفى تحت لباس رجل الدين ، وذلك لأن العلاقات الانسانية ، وليس العقائد الدينية ، هي محور القصة . ويرجع الأثر الذى يتركه « ترايان » على مدينة « ملبى » الى شخصيته القالاقاع فتتحرك مشاعره « جانيت » عند سماعها عن طريق المصادفة اعترافه « لسالى مارتين » المريضة بالسل بضعفه حيال الألم الجسماني . عند ئذ تقول « جانيت » متأمله :

مستر ترايان أيضا مثلها يعرف معنى الارتجاف خوفا من
محنة مرتقبة والارتعاد وجلا من العبء الذى سيقع لا محالة
أكثر ثقلا مما كان يشعر أنه سيتحمله .[٣٩]

---

٣٧ ـ المرجع السابق ، الفصل الثاني

٣٨ ـ المرجع السابق ، الفصل العاشر

٣٩ ـ المرجع السابق ، الفصل الثاني عشر

مهد اكتشاف « جانيت » لضعف « ترايان » ، أى لانسانيته ، أكثر من أى عمل جليل كان يمكن أن يؤديه ، مهد لها هذا الاكتشاف الطريق الذى أدى الى وقوعها تحت تأثيره الخير .

ومن الواضح في هذه المرحلة من تطور جورج اليوت أنها ترفض تقييم شخوصها الدينية موضوعيا ، كما يفعل الباحث التاريخي . فتقول عن موقفها من « ترايان » :

> ربما يقول أى شخص ينظر اليه نظرة الناقد الموضوعية انه (أى مستر ترايان) أخطأ في التطبيق بين المسيحية ونظام مذهبي متعصب ، وانه رأى عمل الله في اطار مناوىء للدنيا ، في الجسد والشيطان ، وان ثقافته الفكرية محدودة الى درجة كبيرة ... الخ ، جاعلا من مستر ترايان موضوعا لمناقشة خواص المدرسة الايفانجيلية في يومه .
>
> ولكنى لا أقف على ذلك العلو الشاهق ، بل انني أقف على نفس مستواه وسط حركة الحياة . أما الناقد فيقول من ارتفاعه الكبير « انه أحد القساوسة الايفانجيليين ، أحد أتباع « فن » Venn. انه ليس نموذجا مميزا . وتفاصيل نوعه وخصائصه وعاداته قد شكلت نهائيا منذ أمد بعيد » .
>
> ولكن لا بد وأن معرفة أخينا الانسان الحقة هى التي تمكننا من مشاركة مشاعره ، وتمدنا بالأذن الصاغية لضربات قلبه التي تنبض تحت مختلف الظروف والاراء . لا بد وأن أدق تحليل للمدارس والمذاهب يفتقد جوهر الحقيقة ، الا اذا أثاره الحب الذى يرى في جميع أشكال الفكر والعمل البشرى أمثلة للفرد المتميز في صراعه على البقاء .[٤٠]

ويبدو واضحا من هذا الاقتباس رؤية جورج اليوت المزدوجة المبنية على العقل والقلب معا ، وان كان القلب هنا يحتل المكانة الأولى الى درجة العاطفية المفرطة التي تهبط بمستوى الكتابة الأدبي . وهذا واضح في تصويرها لشخصية « ميللي » في قصة حياة أموس بارتون البائسة . فأحد أهداف جورج اليوت في هذه القصة هو تأكيد الطبيعة العادية لغالبية مآسى الحياة التي تظهر من خلال شخصيته البطل غير الجذاب واحداث القصة اليومية البسيطة . ولكن عندما تنتقل الى شخصية « ميللي » تسبغ عليها مثالية قلما تجتمع في بشر ، على نحو لا يسمنا معه الا أن نتهمها بما سماه « لويس » « بالزيف » . فتصف « ميللي » بأنها « امرأة بديعة ..... ممتلئة ، جميلة ، وديعة مثل السيدة العذراء ، ذات تأثير مهدىء ، وجاذبية أنثوية رقيقة .... امرأة حلوة ..... » [٤١] . ولا تفوه « ميللي » بكلمة ضيق ، أو تتصرف بغضب ، أو تخطر على بالها فكرة أنانية . انها تتحمل الكثير اجتماعيا وماديا بسبب سلوك زوجها ، ومع ذلك فلا تفكر الا فيه وفي راحته ملتمسة له الاعذار دائما .

---

٤٠ ـ المرجع السابق ، الفصل العاشر

٤١ ـ المرجع السابق ، الفصل الثاني

وبالرغم من البعد عن الواقع في تلك الصورة المثالية للأمية فمشاهد من الحياة الاكليرية تكشف عن نظرة ثاقبة مبنية على تجربة جورج اليوت الشخصية وعلى قوة ملاحظتها لما يدور حولها . وكثيرا ما يأخذ عمق فهمها النفسي شكل تعليق اما على الطبيعة البشرية عامة ، أو على شخصية واحدة بالذات . وهذه ناحية من أدبها أخذت تتطور في رواياتها التي تمتاز بالفهم الواعي لسلوك شخصياتها ودوافعهم الخفية .

ويلاحظ في هذا النتاج المبكر ناحية أخرى تتصف بها رواياتها ، وهي قدرة الكاتبة على خلق الجو السائد في المجتمع الريفي الذي تصوره بكثير من دقائقه.وبالاضافة الى فهمها الاجتماعي هناك أيضا للظروف التاريخية المحيطة بالمجتمع . فتصور مجتمع « ملبى » في لحظة من لحظات تاريخها الاجتماعي والثقافي عندما تقع تحت تأثير « الايفانجيلية » . وبذلك تبدو شخصية « ترايان » في تورية جانيت في ابعادها التاريخية كتجسيد حي للحظة التاريخية التي شكلته كما شكلت معاصريه ، بالاضافة الى كونه شخصا له ذاتيته لا يشاركه فيها أحد . وهذه هي الناحية الأهم بالنسبة للكاتبة . وفي نهاية القصة يجيء تعليقها الموضوعي المتزن على الفوائد التي عادت على « ملبى » من أثر « الايفانجيلية » ، يجيء مثلا على قدرة الرواية على التلخيص التاريخي الشامل الذى جسدته بخيالها المبدع .

وتعود قيمة هذه القصص الى عمق المشاعر المرتبطة بالتجربة الذاتية التي الهمت جورج اليوت بالكتابة . فالمشاهد والشخصيات تشد انتباه القارىء بتصويرها الفنى للحياة التي عرفتها في طفولتها وقدمتها من خلال ذكرياتها . ومع ذلك فمن الواضح حتى في هذا النتاج المبكر أن كاتبته تمتاز بقدرة فكرية غير عادية صقلتها دراسة ثقافية واسعة متعمقة ، تبدو مزاياها لأول وهلة في اهتماماتها السيكولوجية والاجتماعية التحليلية التي جعلت جورج اليوت واحدة من الأدباء المبكرين في تاريخ الرواية الانجليزية .

وتعتبر جورج اليوت روائية مبتكرة لا لمجرد تناولها الفكرى التحليلي لموضوعات رواياتها ، وانما لأن عقلها المتفتح كان مستعدا لاستكشاف مجالات متعددة لم يسبق أن دخلها الروائيون الفكتوريون من قبل . فكان الروائيون من أمثال شارلوت برونتي Charlotte Bronte ، ومسز جاسكيل Mrs. Gaskell ، وديكنز Dickens وثاكيرى Thackeray ، وترولوب Trolоppe ، كانوا ينتمون فكريا الى طبقة المثقفين العاديين ، ولم ينجذبوا الى التفكير المجرد أو الفلسفة . أما سياستهم ، اذا ما أبدوا اهتماما بها ، فكانت سياسة رجل الشارع . وكانت نظرتهم الى الحياة أقرب ما تكون الى نظرة الرجل الفكتورى غير المثقف منها الى نظرة المفكرين من أمثال جون ستيوارت ميل وهربرت سبنسر . أما جورج اليوت التي فاقت معاصريها الروائيين ثقافيا وفكريا فلم تقف اهتماماتها عند حد التجربة الشخصية داخل النطاق اليومي كما يعرفها الفرد العادى ، بل امتدت الى مجالات أوسع ، سياسية وفكرية ودينية . فصورت شخصياتها ليس فقط كأفراد أو حتى كأنماط للسلوك الانساني أو نماذج لطبقات اجتماعية ، وانما صورتها أيضا كمفكرين وسياسيين ورجال دين ونفوس خالدة . « ففليكس هولت » في رواية فيلكس هولت الراديكالي (١٨٦٦)Felix Holt the Radical ليس رجلا عاديا ، وانما هو رجل سياسي تقدمي تؤثر آراؤه السياسية في حبه وحياته . « وداينا موريس » البطلة الرقيقة الفاضلة في رواية آدم بيد فتاة « ايفانجيلية » قوية الايمان شكلت عقيدتها حياتها وشخصيتها . ثم مستر « كاسوبون » الشخصية الغريبة الأطوار في رواية ميدلمارتش Middlemarch عالم كرس حياته للبحث ، « وليد جيت » في نفس الرواية طبيب مثالي طموح ، « وبالسترود » رجل أعمال . وكل واحدة من هذه الشخصيات تلعب دورا فعالا في المجتمع ، بل ويراها القارىء وهي تلعب هذا الدور .

وبظهور اهتمامات جورج اليوت الفكرية في اعمالها دخلت الرواية الانجليزية على يديها مرحلة النضج ، وأصبحت ، مثل الرواية الحديثة ، وسيلة لمناقشة المشاكل الخطيرة التي تواجه الانسان البالغ في حياته . وربما كان الروائي الوحيد في القرن العشرين الذى يدانيها هو « ألدوس هاكسلى » Aldous Huxley الذى قيل عنه انه كان يحمل معه اينما ذهب مجلدات الموسوعة البريطانية .

وقد أثرت النزعة الفكرية عند جورج اليوت من ناحية أخرى على رواياتها . وأشير هنا الى طريقة معالجتها لمواضيعها . فقد تدربت من خلال قراءاتها ودراساتها على التفكير العلمى والاسلوب المنطقى . ولم تكتف عند تناولها لأى موضوع بالملاحظة الدقيقة والوصف الأمين ، بل كانت تستنبط نتائج عامة من ملاحظاتها عن السلوك الانسانى والطبيعة البشرية ، وتضع مقاييس لتقييم شخصياتها وسلوكها . فهى مثل العالم الباحث الذى ينتقل من الخاص إلى العام .

جاءت روايات جورج اليوت نقدا للحياة ، مثلها في ذلك مثل الروائيين الفكتوريين العظماء . الا أن الاطار الذى عملت فيه كان أكثر شمولا واتساعا . فكانت تصور المرء ليس فقط في علاقته بمجتمعه ، وانما صورته في علاقته ـ سواء أكان صراعا أم وفاقا ـ مع مثله العليا . كما كانت تتناول الشخصيات والمجتمع في علاقتهم بمثل الخير والحقيقة المطلقة . أى في اطار اخلاقى . فمن المشاكل التي كانت تتعرض لها كيفية ارضاء رغبة الفرد في السمو الروحى . ومقدرته في المجتمع على التطور الى أقصى امكانياته . بذلك طرحت السؤال الذى شغل بال كبار الكتاب والفلاسفة منذ قديم الأزل ، وهو : كيف نعيش ؟ وبالرغم من أن هناك مجالات في الفكر لم تطرقها جورج اليوت ، مثل مجالات ما وراء الطبيعة مما اتجهت اليه « اميلى برونتى » « وتوماس هاردى » ، الا انه لم يفتها أحد في مجال الفكر المبنى على التجربة الانسانية ـ في العلوم البيولوجية وتاريخ الديانات والثقافات ، أى فيما يسمى اليوم بعلم الاجتماع . وهذا هو في الواقع المجال الذى ينتظر القارىء من الاديب الروائى أن يعمل فيه ويبدع .

ومما تتصف به في تناولها للتجربة الانسانية الى جانب معالجتها التحليلية الموضوعية لشخصياتها وسلوكها هو روح التفهم والتسامح التي تحيطها بها . فكانت تدرك أننا نعيش في عالم لا منطقى عديم النظام ، وأن الأخلاق والسلوك والأنظمة الاجتماعية تحمل في طياتها خرافات الماضى وتعصبه واستتاره على السواء . وأن كل هذه العوامل قد شكلت شخصياتها المركبة التي تتصارع داخليا مع نفسها وخارجيا من المجتمع المحيط بها . وترتبط روح التفهم هذه بتلك الصفة التي توقفنا عندها عندما أشرنا الى عملها الأول مشاهد من الحياة الاكليريكية ، وهى قدرة جورج اليوت على التعاطف مع الفرد العادى البسيط مما ارتبط أولا بطفولتها وحياتها في الريف .

ولم تصل جورج اليوت الى اعلى مستوى انتاجها الأدبي الا بعد أن استطاعت أن تجمع بين ميول عقلها وقلبها ، وفكرها ومشاعرها ، وتذيب الواحدة في الأخرى لتنتج أعمالا متوافقة متناسقة ، كما حدث في رواية ميدلمارتش ، نتاج مرحلة النضوج . وحتى في هذه المرحلة تتفاوت رواياتها من حيث القيمة الادبية تبعا لقدرتها على التحكم في المعالجة الفكرية الموضوعية من ناحية ، والتعاطف المبنى على المشاعر الانسانية من ناحية أخرى .

وكما سبق أن رأينا كيف أدى الاتجاه العاطفى الى الافراط والمبالغة و« الزيف » في تصوير شخصية الأم والزوجة الوفية في قصة آموس بارتون ، فقد أدى الاتجاه الى المعالجة الموضوعية أيضا الى افراط في البحث والدراسة لا يتناسب في جميع الأحوال مع العمل الأدبي الابداعى ، بل وربما انتقص من قيمته .

وأول رواية تتبادر الى الذهن بهذا الصدد هي رواية رومولا (١٨٦٣) Romola التي قالت عنها جورج اليوت : « لقد بدأتها شابة وأنهيتها امرأة عجوزا » ، مشيرة الى البحث المضنى الذى تطلبته خلفية هذه الرواية التاريخية عن « فلورنسا » أيام الواعظ والمصلح الدينى « سافونا رولا » Savonarola في القرن القرن الخامس عشر . فالحياة التي صورتها في رومولا

مستقاة من الكتب . وما كانت تستطيع أن تبني عالم « فلورنسا » في عصر النهضة الا بالبحث الدقيق والقراءة المستفيضة في تاريخ تلك الحقبة . وقد وصف الناقد المشهور ف . ر . ليفيز F. R. leavis[12] الرواية بأنها « عمل عقل موهوب ولكنه يسيء استخدام نفسه » . وربما كان « ليفز » على حق ، اذ وجد المعجبون بجورج اليوت ان رومولا أقل رواياتها متعة . فالشخصيات مثقلة بالدقائق التاريخية ، ومصورة بكثير من العناية ، بهدف الربط بينها وبين مجتمع عصرها . وبالرغم من المجهود الفكرى الواضح في هذه الرواية ، أو ربما بسبب هذا المجهود ، كانت شخصياتها تفتقر الى الحياة التي تمتاز بها شخصيات رواياتها النابعة من تجربتها الشخصية .

واذا ما التفتنا الى فيلكس هولت الراديكال ، وهي محاولة في تأليف رواية سياسية هادفة ، نلاحظ فشل الكاتبة مرة أخرى . ويبدو الفشل هنا في ضعف الأجزاء التي تعرض الموضوع السياسي الذى هو محور الرواية . وتتبع جورج اليوت تقليد هذا النوع من الروايات السياسية في تصويرها لبطل شاب من عامة الشعب مثال الاخلاق غير قابل للفساد تعهد بتكريس حياته لبرنامج اصلاح سياسي واجتماعي . فحركة الرواية مبنية على موقف سياسي تحاول جورج اليوت من خلاله تصوير ما يتضمنه الولاء الحزبي من تصرفات ، وتصور الفوضى والتفكك اللذين نشآ في المجتمعات الريفية الصغيرة على أثر قانون الاصلاح البرلماني عام ١٨٣٢ . وترمى الكاتبة في نفس الوقت الى التنبيه الى النقائص الأخلاقية التي تعاني منها الفلسفة الراديكالية . ويظهر ضعف الرواية الفني في تصوير شخصية « فيلكس هولت » التي لا تعدو كونها تجسيدا لفكرة مجردة لا تنبعث منها الحياة . وتضيع مشاعره السامية المبنية على آراء « كارلايل » « وكونت » والضمير الفكتوري ، تضيع وسط حبكة الرواية المعقدة . ويبدو ضعف معالجة الموضوع السياسي عند مقارنته بالجزء الخاص « بمسز ترانسوم Mrs. Transome » وهو جزء ثانوى في الرواية . ففي تصوير هذه الشخصية وعشيقها وابنها ، وفي المعالجة الثاقبة لعلاقة الأم بابنها ، تظهر قوة جورج اليوت في خلق الشخصيات التي تنبض بالحياة ، وفي الارتفاع بها في صراعاتها مع نفسها ومع بعضها ومع قدرها ، الى مستوى المأساة اليونانية القديمة . ففي مأساة « مسز ترانسوم » نجد المادة والمعالجة اللتين انتجتا أحسن ما كتبته جورج اليوت في أدبها الروائي . انها مثل للمعالجة الفنية الموضوعية التي يقوم بها عقل منضبط مدرب تدريبا فكريا واضحا ، وتتصف في نفس الوقت بتعاطف وتفهم للمشاعر البشرية .

وقيمة هذه الرواية في مجال حديثنا عن تطور أدب جورج اليوت يرجع الى أن جزأى الرواية المذكورين يصوران بالمقارنة نقاط الضعف والقوة عند الكاتبة ، وفشلها في بعض الأحيان في السيطرة على ميولها الفكرية المجردة ، ونجاحها أحيانا أخرى في ادماج هذه الميول في المشاعر العميقة ، وصهرها في قالب أدبي يشبع ناحيتي العقل والعاطفة .

ولم تحسن جورج اليوت في اختيار موضوعها كذلك عندما دفعها حماسها الفكرى الى تقديم موضوع سياسي آخر كجزء من رواية دانيال ديروندا (١٨٧٦) Daniel Deronda ومرة ثانية فرق « ليفيز »[13] بين جزأى الرواية ، فوجد أحدهما ناجحا ، وهو الجزء الذى يتناول شخصية « جويندولين هارليث » Gwendolen Harleth التي يقول عنها هنرى جيمز :

> قدمت جورج اليوت صورة هذه الفتاة عن طريق
> فهمها لمشاعرها هي ، فجعلتها صورة صادقة لما عرفته
> بشمول وعمق . انها اذكى ما كتبته ، وهذا يعني الكثير .

---

١٢ ـ التراث العظيم The Great Tradition

١٣ ـ المرجع السابق

> انها معالجة تتصف بالعمق والصدق والشمول ، وتتضمن ثروة عظيمة من الدقة السيكلوجية . انها أروع من أية آية أدبية .

أما الجزء الآخر الذي يتناول « دانيال ديروندا » المصلح السياسي ، فاعتبره « ليفيز » فاشلا . و« دانيال ديروندا » مثل « فيلكس هولت » شاب مثالي مصلح ، ولكنه يختلف عنه من حيث أن خلفيته وهدفه غامضان . فبينا كانت الظروف السياسية التي شكلت « فيلكس » واقعية ومحددة ، يتحرك « دانيال » في محيط مشوب بحالة عاطفية مبالغ فيها . تشير وسط ظلالها الداكنة الى تعاطف مع آمال وطنية وإيمان بالقوة الكامنة في الوراثة والتضامن العنصرى .وتجتمع في هذا الجزء السياسي للرواية جميع نقاط الضعف التي تظهر في كتابات جورج اليوت عندما تفشل في اصابة الهدف وتفوتها مقدرتها الابداعية . فيبدو الأسلوب جامدا مجردا ، وتفتقر الشخصيات الى الحياة . أما الجزء الخاص « بجويندولين » فيمثل جورج اليوت الروائية الحديثة في أقوى أساليبها ، عندما كانت تصور البيئة الاجتماعية بكل دقائقها وتحلل الدوافع المركبة المتداخلة بثقة وتمكن .

ويجب ألا ننسى هنا أنه مهما بعثت القدرات الفكرية على الاعجاب في حد ذاتها الا أنها لا تضمن بالضرورة نجاحا عظيما في الأدب الروائي . بل كثيرا ما تهبط بالرواية الى مستوى الوثيقة التاريخية أو مجرد سرد لأحداث يتخللها خيط واهن من الاهتمام الانساني . وان كانت روايات جورج اليوت لم تنحدر الى ذلك المستوى الا أن الاتجاه الفكرى المجرد عندها كان يعوق أحيانا الخلق الابداعي .

ولكن اذا ما التفتنا الى أروع رواياتها فاننا نجد أنها تتفادى أسلوب التسجيل الموضوعي الجاف ، وهي تستطيع ذلك لأن المادة التي تتناولها غالبا ما تكون مرتبطة ارتباطا وثيقا بتجربتها التي تتشكل من خلال الذاكرة والتأمل والخيال ، وتكشف عن رؤية لأسلوب للحياة جذورها في الماضي . ولحياة الماضي التي عرفتها في طفولتها مكانة خاصة في رواياتها . فحول ما ضيها التفت تلك المشاعر الانسانية التي اكدت أهميتها في نظريتها في الرواية . وكانت هذه المشاعر حيوية في خلق توازن مع اتجاهاتها الفكرية . ولكن الاهتمام بحياة الماضي لم يكن فيه مجرد اشباع للناحية العاطفية ، وانما كان فيه أيضا اشباع لاتجاهات جورج اليوت الفكرية . فقد أتاحت لها فرصة تصوير المجتمع الريفي الذي عرفته في طفولتها ، ودراسة العوامل التاريخية والاجتماعية والاقتصادية التي شكلته وأثرت في حياة أفرادها . وتتفاوت قيمة روايات جورج اليوت تبعا لقدرتها على صهر التجربة الذاتية في حركة المجتمع الشاملة ، وتصوير علاقة الفرد بالمجتمع والتفاعل بينهما دون التقيد بالتخطيط لبرنامج سياسي أو اجتماعي بالذات . وتبرز أروع انجازاتها في هذا المجال الذي ينتمي حقا الى جوهر الأدب الروائي الذي يجد مصدر الهامه الابداعي في العلاقات الانسانية المتداخلة بين الفرد ومجتمعه . وقد أهلها تدريبها الفكرى وتجربتها الشخصية لهذه المهمة ، ولخلق توازن بين النظرة الثاقبة في تصوير المجتمع ، ودفء المشاعر الانسانية في تصوير تجربة الفرد .

ويتميز تناول جورج اليوت لمادتها الاجتماعية ـ الحلقة الخارجية للروايات كما تسميها الناقدة جون بينيت [٤٤] Joan Bennett ـ بوضوح الرؤية غير المتحيزة . وينحصر اهتمامها في فترتين تاريخيتين وجدت فيهما مادة غنية لخيالها الابداعي . الفترة الاولى ، وهي الفترة الأقل أهمية ، تدور حول انجلترا في نهاية القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر . وتبدو انجلترا لجورج اليوت في هذه الفترة كمجتمع لم تفسده الثورة الصناعية ولم تقلقه الانقسامات الدينية والاجتماعية . هذا هو عالم روايتها آدم بيد (١٨٥٩) وسايلاس مارنر (١٨٦١) Silas Marner . أما الفترة الثانية فهي مرتبطة بعالم طفولتها وشبابها ، وتتذكرها بنفس الوضوح والمشاعر التي تتذكر بها حياتها . وهذه هي المرحلة التي كانت

---

٤٤ ـ جون بنيت ، المرجع المذكور

لمريها انجلترا في أواخر عشرينات وأوائل ثلاثينات القرن الماضي ، مرحلة التحرر الكاثوليكي وقانون الاصلاح النيابي . وتمثل مجتمعا يتحرك نحو شكل جديد . تجمدت فيه العقيدة الدينية حتى أصبحت مجرد عادة ، أو انقسمت الى طوائف . وظهر تأثير الثورة الصناعية والنظريات السياسية الجديدة على البناء القديم . هذا هو العالم الذي تتناوله جورج اليوت في روايتي **الطاحونة على نهر فلوس (١٨٦٠) وميدلمارتش (١٨٧١ ـ ١٨٧٢)** .

وقد يتعجب القارىء للمواضيع التي اختارها جورج اليوت لأنجح رواياتها . فغريب أن يقع اختيار هذه الكاتبه ذات الفكر والثقافة الواسعة المتعددة النواحي التي تأثرت بالاتجاهات الفلسفية والعلمية المعاصرة على مواضيع تبدو بعيدة عن اهتماماتها الفكرية . ولكن من الواضح أنها كانت تعيش حياتها اليومية على مستوى بينما كان خيالها يعمل على مستوى آخر . وقد اعترفت بهذه الحقيقة عندما قالت :

> ان فكرى يعمل بأقصى حرية وبحس شاعرى حاد في محيط ماضي البعيد . وهناك طبقات عدة يجب أن اخترقها قبل أن أبدأ في استخدام أية مادة في فني قد أجمعها في الحاضر .

وتعود بنا آدم بيد الى سني القرن التاسع عشر الاولى ، وهي حقبة لم تعرفها جورج اليوت من تجربتها المباشرة وانما سمعت عنها واستوعبتها في طفولتها وشبابها من قصص وذكريات من حولها . وتختلف أول رواياتها الطويلة هذه ، متى قورنت برواياتها اللاحقة وروايات معاصريها ، ببساطة الحبكة وعدم تعقيد الشخصيات . وبالرغم من المغنى الفلسفي الذي تسبغه عليها الكاتبة ، فالرواية مبنية على الحكاية المعروفة التي تدور حول السيد الاقطاعي الوسيم الذي يغوي الريفية الجميلة ، فتتحول الرواية التي تبدأ في جو ريفي مثالي الى مأساة عندما تتهم الفتاة « هتي سوريل » بقتل طفلها من « آرثور دانيثورن » ، ويصدر عليها الحكم بالشنق ، ثم بالعفو في آخر لحظة ، والنفي الى قارة للمجرمين . وتتناول الرواية مجتمعا اقطاعيا مقسما الى طبقات واضحة المعالم على رأسها مالك الارض ، يليه الفلاحون والمستأجرون ، ثم الحرفيون ، المستقلون ، وفي نهاية السلم الفلاحون المزارعون . وليس هناك أية اشارة في الرواية الى ظلم أو قسوة هذا النظام ، بل ان الروح السائدة هي روح الرسالة المبنية لا على فكرة المساواة والديموقراطية ، وانما على قبول النظام الطبقي الجامد باعتباره عادلا وضروريا . فلا مكان في هذا المجتمع للتغيير ولا رغبة فيه للاحتجاج .

ويبدو ميول جورج اليوت المحافظة في تناولها باعجاب ذلك المجتمع المستقر وأسفها على اختفائه في عصرها هي . وتتجسد في بطلها « آدم بيد » ، النجار القوي جسما ، المستقيم خلقا ، وموقفه من المجتمع الطبقي الذي عاش فيه طوال حياته ، فتقول عنه في ثناء :

> كان آدم سهل الوقوع تحت تأثير أصحاب الألقاب ، وكان مستعدا تماما لأن يظهر درجة أكبر من الاحترام نحو كل من يتمتع بامتيازات أكثر منه . فهو لم يكن فيلسوفا أو واحدا من الطبقة العاملة من ذوي الآراء الديموقراطية . وانما كان مجرد نجار ماهر قوي البنية ، يملك بطبيعته معينا من الاحترام كان يحمله على قبول شرعية كل الحقوق التقليدية الراسخة . الا في حال ما اذا رأى أسبابا واضحة تجعله يشك

> في شريعتها . لم يكن صاحب نظريات لاصلاح العالم ، ولكنه كان يرى الضرر الكبير الذي ينجم عن استخدام الأخشاب غير الناضجة في البناء ، وأعمال التجارة غير المتقنة ، والعقود المبرمة في تسرع تلك التي لابد وأن تؤدي الى تحطيم حياة شخص ما . وكان قد قرر من ناحيته الوقوف ضد مثل تلك الأعمال .... ولكن فيما عدا ذلك كان يرى أنه من المستحسن أن ينحني احتراما أمام من هم أكثر منه علما . (٥٥)

وبذلك فمجتمع آدم بيد مجتمع محافظ غير معقد التركيب في بنائه متكامل ومستقر يكاد يكون مثاليا ، اذ يعرف كل فرد فيه مكانه وواجبه ، وما يستحقه من احترام .

ومع ذلك كانت جورج اليوت تعلم جيدا أنه ليس هناك مجتمع في الواقع لا يتعرض للتغيير . فمجتمع « هيزلوب » الريفي في الرواية يهتز للعلاقة بين « آرثور » السيد الاقطاعي و « هيتي » الريفية الجذابة . كما أنه يقع تحت تأثير الاتجاه الديني الجديد ذي الصبغة الثورية الى حد ما المعروف بـ « الميثودية » Methodism ، المتمثل في شخصية « داينا موريس » الواعظة الشابة التي تتزوج آدم بيد في نهاية الرواية بعد خيبة أمله في « هيتي » . ولكن جورج اليوت لا تنجح في الربط بين مجتمع « هيزلوب » وشخصيتها الرئيسية واظهار التفاعل بينها . ولا شك أن هذا عائد الى المثالية التي أحاطت بها شخصيتي « داينا » و « آدم » والبساطة المتناهية التي أظهرتها في تصويرها لها . ويظهر أن الذي دفعها الى هذه المبالغة غير المقنعة في تصوير الفضيلة المجسدة في « داينا » و « آدم » بمقارنتها بـ « آرثور » و « هيتي » اللذين وقعا ضحية للاغراء الحسي ، وهو اهتمامها بالمغزى الأخلاقي . ويؤدي هذا الاهتمام أيضا الى التعصب ضد « هيتي » الفتاة المشبوبة الحس ، وان كانت جورج اليوت استطاعت أن تتعاطف معها في آلامها وعقابها في نهاية الرواية . وتدفع الشخصية الضعيفة ثمن ضعفها الخلقي ، بينما تجني الشخصية الفاضلة ثمار فضيلتها ، فيتزوج « آدم » الطيب من « داينا » التقية الطاهرة دون سابق انذار .

ومع ذلك فرواية آدم بيد تتضمن أجزاء تمثل جورج اليوت الروائية في أقوى صورها . والصفحات التي تبقى عالقة في الذهن هي التي تصور البيئة المحلية في « بروكستون » . كالمشاهد المرتبطة ببيت « مسز بويزر » الريفي وبيت القسيس وعشاء جمع المحصول ، وتتصف جميعها بواقعية تشبه « بيئية » اللوحات الزيتية التي اشتهر بها الرسامون الهولنديون العظماء الذين برعوا في رسم الحياة اليومية العادية للانسان المتواضع البسيط . وفي هذه المشاهد في آدم بيد ، وخاصة في لغة الحوار بين الشخصيات الريفية ، تعكس الكتابة الايقاع المتكرر لتلك الحياة الريفية الثابتة . وكما أن لجورج اليوت عينا ثاقبة فان لها أذنا حادة لا تفوتها كلمة أو تعبير في اللهجة المحلية الغنية باشارات وصور البيئة الريفية التي تبعث الحياة في الشخصيات حتى تبدو كل واحدة منها شخصية مميزة ، وفي نفس الوقت ممثلة للصفات العامة للفئة التي تنتمي اليها .

وأهم ما تتصف به هذه الأجزاء من رواية آدم بيد هو صدق الصورة التي ترسمها جورج اليوت للقارىء ، خاصة اذا ما قورنت بتصويرها « لداينا موريس » و « آدم بيد » . وفي الاقتباس التالي تشير الى اسلوب الصدق في الكتابة الذي كانت تهتدي به ، والذي تكمن فيه القيمة الأدبية لرواياتها الريفية ، وتقول :

٥٥ ـ آدم بيد ، الفصل السادس عشر

> ان ما يبهجني في صوري الهولندية (الصور الواقعية للحياة العادية اليومية) هو صفة الصدق ، تلك الصفة الفريدة الغالية التي يحتقرها أصحاب العقول المثالية . انني أجد في هذه الصور الأمينة للحياة العادية الرتيبة مصدرا للتعاطف القلبي .[٤٦]

وفي « صفة الصدق » هذه وصف كامل للانطباع الذي تتركه رواية آدم بيد على القارىء . وهي التي تجعلها في رأي الناقد « والتر ألين » Walter Allen ، باستثناء بعيدا عن صخب المجموع (١٨٧٤) Far from the Madding Crowd لتوماس هاردي (١٨٤٠ ـ ١٩٢٨) Thomas Hardy ، أحسن رواية محلية في الأدب الانجليزي .

أما من حيث بناء الرواية فانها لا ترتفع الى مستوى رواياتها اللاحقة . فبالرغم من أن الصرح الاجتماعي واضح المعالم الا أنه يعمل في الرواية بمثابة خلفية أكثر من كونه جزءا حيويا لا يتجزأ من الشكلة الأساسية لحركة الرواية . فقصة « هيتي » و « آرثور » لا يشكلها الواقع الاجتماعي الا من حيث أن طبقية مجتمعهما تعوق زواجهما . ولو أن جورج اليوت ربطت تطلعات « هيتي » الطبقية مثلا بالواقع الاجتماعي لأخذت الرواية شكل المأساة الاجتماعية بدلا من كونها دراسة مأساوية في العواقب الأخلاقية للسلوك الانساني متجسدة في قصة فيكتورية داخل اطار اجتماعي واقعي . وبالرغم من أن الرواية استطاعت أن تضفي وحدة على مادة الرواية المتعددة النواحي الا أن القارىء لا يشعر بضغط الظروف المحيطة بالشخصيات على نحو يجعل حركة الرواية وتطور أحداثها حتميا . وينطبق هذا بالذات على زواج « دايناه » و « آدم » الذي يفاجأ به القارىء في نهاية الرواية ، فلا يتفاعل باقتناع مع المفاجأة . كما لابد أن يفعل لو أنه كان قد ارتبط ارتباطا كاملا بالشخصيات والأحداث . ولكن بما ان الرواية ترتكز على القصة الأخلاقية فان المتعة تظهر في الشخصيات نفسها ، وخاصة في شخصية « آرثور » في صراعه الداخلي ومحاولته التغلب على اغراء الحس ، وانتصاره في أول الأمر ثم هزيمته المحتومة لضعف شخصيته . ثم وخز الضمير ومحاولاته لتبرير سلوكه . الى غير ذلك من تصوير الدقائق السيكولوجية التي تكشف النقاب عن الدوافع الحقيقية للسلوك البشري ، مما تمتاز به جورج اليوت في تحليلها للشخصيات .

أما في الرواية التي تلت آدم بيد وهي الطاحونة على نهر فلوس فاندماج كل من الكاتبة والقارىء في شخصية البطلة « ماجي تاليفر » Maggie Tulliver وصباها يبدو أكثر عمقا مما كان في الروايات السابقة . . وهذا واضح من الأسئلة التي يطرحها النقاد والقراء على سلوك ماجي الذي يناقشونه كما يناقش سلوك الأحياء . ومن بين هذه الاسئلة مثلا : هل من المعقول أن تقع « ماجي » الشابة ذات الآمال الروحية والميول الفنية في غرام شخصية ضحلة مثل شخصية « ستيفن جست » Stephen Guest؟ وبصرف النظر عن معقولية سلوك « ماجي » فالمهم في انطباعاتنا عنها أنها شخصية حية تثبت قدرة جورج اليوت الابداعية في خلق الشخصيات . ويرجع نجاحها في تصوير « ماجي » الى قطة الكاتبة الحادة ، وقدراتها المرتبطة بالاحساس والتذكر . وهنا يتلاشى ميلها الملحوظ في رواياتها السابقة الى العاطفية المفرطة . وانّ كانت لم تتوصل بعد الى الموضوعية الكاملة في تقديم « ماجي » اذ تطابق شخصيتها شخصية الكاتبة الى درجة كبيرة .

وتصور الرواية طفولة وشباب « ماجي » الفتاة الذكية العاطفية ذات المشاعر الدافقة والنزوات الجامحة التي تتوق الى الحب وتحتاج اليه . ففي طفولتها يكون اعتمادها على حب أبيها وأخيها « توم » . وفي شبابها تتعلق بـ « فيليب ويكام » الشاب المشوه

---

٤٦ ـ المرجع السابق . الكتاب الثاني . الفصل الاول

جسمانيا والجميل روحيا . واخيرا تقع في غرام « ستيفن جست » الشاب الجميل مظهرا والضحل فكريا وروحيا . وتشترك « ماجي » نفسها فريسة لعاطفتها فتخرج مع « ستيفن » للنزهة في مركبة صغيرة تنساق مع التيار ، ولا يستطيعان العودة الا في اليوم التالي . ويرجوها « ستيفن » أن تهرب معه وتتزوجه بعد أن أحاطت بها الشبهات لقضائها الليلة معه ، وان كانت في الواقع بريئة . ولكنها ترفض لأنه سبق ل « ستيفن » أن وعد ابنة خالتها « لوسي » بالزواج . وتعود ماجي لتواجه نبذ الأسرة والمجتمع لها ، وكان أخوها أكثر الناس قسوة في الحكم عليها . وتنتهي الرواية بمشهد ميلودرامي عندما يفيض نهر « فلوس » الذي سيطر على حياة البطلة بشكل واقعي ورمزي معا . وتغرق « ماجي » في الفيضان بين ذراعي أخيها « توم » فيموتان سويا .

وتبدو قدرة جورج اليوت الفكرية في تحليل الخلفية الاجتماعية في هذه الرواية ، وفي فهمها للطريقة التي تتشكل بها حياة وسلوك آل « دودسون » Dodson وتاليفر » أسرتي الأب والأم . والصراع الداخلي الذي ينشأ عن هذه الخلفية في حياة البطلة المرهفة الحس المتقدة الذهن . وبذلك تكون الصلة بين شخصيات الرواية ومجتمعها طبيعية ووثيقة لا يستطيع القارىء أن يتصور الواحد منها دون الآخر .

ويختلف المجتمع الذي تصوره جورج اليوت في هذه الرواية اختلافا تاما عن مجتمع آدم بيد . ففي الرواية الاولى لا يوجد احساس بالصراع ، ولا الرغبة الملحة في الضمان الاجتماعي والمكانة الاجتماعية ، ولا التقبل السافر لقيم المادية ، ولا الميل الى الاحتجاج الذي أخذ صوته يعلو على لسان الطبقة المتوسطة في أيام الملكة فكتوريا . أما في الطاحونة على نهر فلوس فيبدأ كل هذا في الظهور . فالرواية تحليل مسهب للبورجوازية الانجليزية في ماديتها وافتقارها الى الثقافة والروحانية . وفيها يحل محل النظام الاجتماعي السائد في آدم بيد المبني على الحكم الأبوي الخير نظام أساسه تقديس المساواة طالما يتمتع الفرد برصيد محترم في البنك . وباستثناء عدد قليل من أهل مدينة « سانت أوجز » St Oggs ، وكلهم من المزارعين والتجار والحرفيين ، يؤمن جميعهم بعقيدة النجاح الاجتماعي والفضائل العملية التي تؤدي اليه ، وهي الدأب والمثابرة والاقتصاد والأمانة أيضا اذا ما سمحت الظروف .

وبما أن شخصيات الطاحونة على نهر فلوس قد تحررت الى حد ما من نظام طبقي جامد وفاصل قاتها ، بمقارنتها بشخصيات آدم بيد ، اكثر حساسية لوضعها الاجتماعي ، وأكثر تعرضا للقوى الاقتصادية الخارجة عن ارادتها . انها تعيش في عالم تسيطر عليه الرغبة الملحة في الأمان المادي الذي يصبح واحدا من أهم المواضيع التي تشغل الروائي الانجليزي . ويسري ذلك الولع بالمال في الطاحونة على نهر فلوس كما يسري المرض في جسم الانسان ، ويمكننا أن نتابع حياة آل « تاليفر » بسرد سلسلة الكوارث المالية التي تلحق بهم . فالحاجة الاقتصادية هي أساس حياتهم .

وبتصوير جورج اليوت لمثل هذا المجتمع كان لا بد وأن يحدث تغيير في تناولها للمادة الجديدة . فالنظرة الرومانسية الهادئة المتحسرة ، التي تتصف بها معالجتها لمجتمع رواية آدم بيد الذي قد تلاشى ، لا تتناسب وظروف الحياة المحكومة بالمادة في الطاحونة على نهر فلوس . فنجد تحليلها في الرواية الأخيرة قاسيا لا يرحم حيث تصف طقوس وعادات أسرة « دودسون » المهيبة بنفس الروح التي يسجل بها العالم الانثروبولوجي غرائب قبيلة بدائية . وتستخدم الأسلوب الموضوعي الذي تتخلله سخرية تتفاوت من الفكاهة الخفيفة الى الحدية اللاذعة . ولقد شبه هنري جيمز معالجتها لموضوعها بمعالجة بلزاك Balzac العلمية الموضوعية ، فقال :

> ان اجزاء القصة التي تتناول اسرة دودسون لا تقل في مستواها الفني عن كتابات بلزاك ... انها تذكرنا به من حيث أنها محاولة لتعريف اسرة دودسون اجتماعيا بطريقة علمية بجمع امثلة دقيقة لغرائب اطوارها . (١٧)

وتمثل الخالات « دودسون » مجتمعات خلاصة أنانية الطبقة المتوسطة وعبادتها لمظاهر « الاحترام » . ولكنهن لسن فقط أنماطا لطبقة اجتماعية ، فلكل واحدة منهن صفات مميزة تجعل منها شخصية فريدة . فمسز « بوليت » امرأة أنانية مريضة بالوهم ، ومسز « كليج » امرأة تؤمن بخيلتها ايمانا مطلقا ولا يساورها أدنى شك نفسي ، ومسز « دين » امرأة لاذعة تدفع بنفسها في اسرار حتى تصل الى مآربها ، ومسز « تاليفر » امرأة غبية لا تفكر الا في ممتلكاتها ، ومع ذلك فهي تحب أولادها بكل اخلاص . وكل واحدة من هؤلاء النساء تنتمي الى آل « دودسون » دون نزاع ، كما ان لها شخصيتها التي تفرقها عن بقية أفراد الأسرة .

ولا مكان في هذا المجتمع المادي الذي تعلو فيه الاعتبارات المظهرية فوق كل شيء آخر وينتصر فيه النزاع « الدودسوني » المكر ، لا مكان فيه لصدق المشاعر الانسانية التي تجسدها « ماجي » .

واذا كانت مقدرة جورج اليوت الفكرية قد أعطت هذه الرواية اهميتها الاجتماعية ، فقد أعطتها الصبغة العاطفية طبيعتها المميزة المقرونة بعنصر السيرة الذاتية الواضحة ، وبما تمزج المعالجة الموضوعية بالتهكم الساخر الذي صورت من خلاله آل « دودسون » ومجتمعهم ، فانها تذوب في التفهم والتعاطف عند تناولها لشخصية « ماجي » . ويبدو نفس نفاذ البصيرة الملحوظ في تحليل دقائق المجتمع في تصوير شخصية البطلة التي تتشكل وفقا لصراعها مع مجتمعها الضيق عدم البهجة . أما التعاطف الذي أحاطت به « ماجي » فهو نابع من المشاعر الانسانية التي تحلت بها الكاتبة حتى في أول اعمالها الذي ركزت فيه على أنماط من الشخصيات العادية . ومع الفارق الواضح بينها وبين بطلة الطاحونة على نهر فلوس . « فماجي » فتاة ذات صفات فوق العادية وجدت نفسها في ظروف خانقة سعت الى التحرر منها عن طريق التطلعات الروحية والتوق الرومانسي الخيالي .

وقد تبدو هذه البطلة القريبة الى قلب جورج اليوت في ضوء مثالي لأول وهلة ، ولكن الواقع ان الكاتبة في هذه الرواية قد نضجت عاطفيا وفكريا ، وتغلبت على مثاليتها السابقة البعيدة عن الواقع . فاستطاعت أن تكشف عن الخطور الكامنة في موقف « ماجي » ونظرتها الى الحياة ونقاط الضعف في شخصيتها الشغوفة الحالمة المنعزلة عن بيئتها الواقعية العملية . فالحدة التي تصور بها رؤية هذه الفتاة الساذجة من ابداع روائية نابغة استطاعت أن تقنع القارىء بحيوية الصورة وصدقها . والى جانب الفطنة والاحساس بشخصية « ماجي » ومشاعرها تستخدم الكاتبة ذكاءها القاطع في تقديم الشخصية . وبالرغم من التطابق الواضح بين « ماجي » ومؤلفتها تصور جورج اليوت بطلتها بقلم الناقد الموضوعي الذي لم يعمه تعاطفه عن ادراك اخطائها . وفوق كل ذلك يتصف الجزء الأكبر من الرواية الذي يتناول طفولة « ماجي » ومراهقتها بدفء حسي غامر وشعور ملح بالحياة وضغوطها لم يسبق لها مثيل في أعمال جورج اليوت الاولى .

وأهم ما يميز « ماجي » منذ طفولتها الى جانب لبرها الذهني لهفتها على الحياة وكل ما تستطيع أن تجد فيها اشباعا لمشاعرها وحسها وفكرها . وتعبر عن تلك اللهفة لصديقها « فيليب ويكام » الذي يساعدها على التحرر من عالمها الضيق باعارتها كتبا في الأدب والفلسفة والدين ، فتقول :

---

١٧ ـ Henry James, Views and Reviews, The Novels of George Eliot 1908

> اني لم أرض ابدا بالقليل من أي شيء . ولذلك فمن
> الأفضل لي أن أعيش بدون سعادة دنيوية على الاطلاق .
> اني لم أشعر أبدا أني استمتعت بالموسيقى حتى الشبع .
> كنت أريد أن تعزف آلات أكثر . كنت أريد أصواتا أكثر
> امتلاء وعمقا . [٤٨]

ان « ماجي » تعاني من افراط في الحس ، بل ومن افراط في توقعاتها من الحياة . انها شغوفة الى حد المبالغة ، تتأرجح بكل ما أوتيت من عاطفة ما بين أقصى حدود الرغبة وأقصى حدود حرمان النفس والتقشف . وهي تتمتع بقدرات فكرية لا تساعد بيئتها على تطورها وابرازها . وترزح تحت حاجة ملحة للحب والتعاطف والعلاقات الشخصية الوثيقة . وتصبو الى التسامي الروحي والهمة الدينية اللذين يكسبان الحياة اليومية العادية روعة وبهجة ، ويرتفعان بها عن طريق التضحية بالنفس الى هدف مثالي .

من الواضح من كل هذا أن « ماجي » ثائرة على عالم خالاتها وأزواجهن ، عالم آل دجسون الممل غير الملهم الذي تقول عنه جورج اليوت ساخرة ، انه يتمثل في :

> تبجيل كل ما هو تقليدي ومحترم ظاهرا . فكان من
> الضروري أن يُعمَّد المرء والا أصبح دفنه في فناء الكنيسة
> مستحيلا ، وأن يتناول القداس قبل وفاته حماية له ضد
> أخطار أكثر غموضا ... ولم يكن واحد من تعاليم آل
> « دجسون » أن يكون المرء أمينا وثقيا ... بل يجب عليه
> ... بل كان تعاليم الأسرة أن يكون المرء أمينا وثقيا ،
> وليس غنيا فقط ، وانما أغنى مما يعتقد الآخرون . [٤٩]

وتجد « ماجي » نفسها وسط هذه العقائد تواقة الى عالم فسيح متحرر لا تملك الا أن تحلم به . وبينما تبحث عن مخرج ليرضي شغفها بما هو جميل ونبيل ، تقع يدها على ما كتبه « توماس أكمبيس » في انكار الذات واستسلام النفس وما يليهما من هدوء داخلي غامر . عندئذ تشعر « ماجي » ، كما سبق أن شرحت جورج اليوت ، بصحوة مفاجئة لذلك الاكتشاف الرائع الذي رفع الستار عن الحياة الروحية الحقيقية . وتتساءل « اذا فاكتئابها وشعورها الدائم بعدم الراحة هما نتيجة أنانيتها ؟ » وتستمر الكاتبة في تقديم التغير الذي طرأ على بطلتها نتيجة تعرفها على « توماس أكمبيس » ، فتصف أثره عليها وشعورها الداخلي عند قراءته قائلة :

> مرت « ماجي » رعشة غريبة وهي تقرأ ، وكأنها
> استيقظت في الليل على نغمات موسيقى مهيبة تحكي عن
> أناس صحت أرواحهم بينما كانت روحها في سبات
> عميق [٥٠]

٤٨ ـ الكتاب الخامس ، الفصل الثالث

٤٩ ـ الكتاب الرابع ، الفصل الاول

٥٠ ـ الكتاب الرابع ، الفصل الثالث

وترى « ماجي » لاول مرة

> امكانية تغيير موقفها من ارضاء رغباتها ، والنظر الى الأشياء لا من خلال أنانيتها ، وانما النظر الى حياتها كجزء غير مهم من الكل الذي يقع تحت الارشاد الالهي . [٥١]

وتندمج « ماجي » في خطة حياة التطهر والتقشف الجديدة بنفس الافراط والمبالغة التي سبق أن رأيناها في اندماجها في المشاعر المتدفقة والحس الغامر . وأيا كان اتجاهها فهي دائما مثال النفس الجائعة التواقة التي لا يشبعها الواقع المتاح . وفي الفقرة التالية تصورها جورج اليوت في موقفها الجديد من الحياة التي على نبذ كل ما هو دنيوي ، فتقول :

> وبسرعة الخيال الخاطف الذي لا يستطيع أن يستريح في الحاضر جلست « ماجي » .... تشكل خططها في اذلال النفس والتضحية بها كلية . وفي حمية اكتشافها الجديد بدا لها التخلي عن الدنيا السبيل الموصل الى الرضا الذي كانت تصبو اليه طويلا دون جدوى [٥٢]

ويتفهم جورج اليوت السيكولوجي هذه الميول التطهرية في تحليلها لبطلتها . فبالرغم من أن « ماجي » تأخذ الآن موقفا لا دنيويا أساسه انكار الذات فهي ما زالت في الواقع تتركز في ذاتها كمحور للعالم الخارجي . وحتى في روحانيتها فانها تسرح حياتها بشكل يرفعها الى المستوى البطولي الذي يجلب الانظار والاعجاب . فتي نبذها الدنيا لا تنسى ذاتها النابذة ، وتفوقها على غيرها من البشر . وتقول جورج اليوت في هذا الصدد

> ما زالت حياتها في نظرها مسرحية تطالب من ذاتها أن تلعب فيها دورها بشغف . ومن ثم كثيرا ما فقدت روح التواضع نتيجة لتطرفها في الفعل الظاهر . كثيرا ما سمت جاهدة الى ارتفاع شاهق . فسقطت بأجنحتها الواهنة المسكينة ملطخة بالطين . ولما يتم ريشها بعد . [٥٣]

وتصور الكاتبة هذه الناحية من تطور « ماجي » داخليا ، أي أن القارىء يشارك البطلة حدة مشاعرها وضغوطها العاطفية والروحية في لحظات التسامي ونبذ الدنيا . وتتضمن جميعها اضطرابات وقلاقل نفسية يهزلها القارىء . ويتعاطف من خلالها مع معاناة البطلة . ومع ذلك فهو لا ينسى أبدا أن أساس معاناتها هو عدم نضج « ماجي » التي ما زالت في مرحلة المراهقة بتناقضاتها وتلهفها على التميز .

---

٥١ ـ المكان نفسه

٥٢ ـ المكان نفسه

٥٣ ـ المكان نفسه

ويرجع نجاح جورج اليوت في تصوير بطلتها الى انصياع « ماجي » كلية في اللحظة التي تمر بها وجهلها بحقيقة نفسها من ناحية ، والى معرفة الكاتبة المتفهمة لحقيقة تلك الشخصية من ناحية أخرى . وهي تدع مهمة الكشف عن هذه الشخصية لـ « فيليب ويكام » صديقها ومرشدها الذي يفهم تماما الدافع لسلوك « ماجي » المتطرف ، فيجده في طبيعتها العاطفية الحسية وحاجتها الى كبت هذه الطبيعة أو التناسي بها . أما الجاذبية التي أحست بها « ماجي » نحو « ستيفن » ذي الشخصية الضحلة ، والتي حيرت النقاد طويلا ، فقد وجد لها « فيلي » تفسيرا في شخصية « ماجي » المركبة المتأرجحة المنقسمة على نفسها . فهي ليست فقط الفتاة التواقة الى السمو الروحي ، بل هي أيضا الفتاة الحسية التي تنجذب الى القشور البراقة واجدة فيها متعة وقتية . ويقول « فيليب » أنه ربما أخطأ في تقييم شخصية « ماجي » كما يفعل الفنان أحيانا مع نتاجه البديع وهو يتأمله في حب أعمى . وفي الفقرة التالية يبدو أن جورج اليوت تتحدث على لسان « فيليب » محاسبة نفسها لزيادة تعاطفها مع بطلتها التي لا تخلو من التناقض . يقول « فيليب » :

> اني كنت اعتقد أنذاك ، كما أعتقد الآن ، أن الجاذبية القوية التي دفعتكما نحو بعضكما (أي « ماجي » و « ستيفن ») قد نشأت من جانب واحد من شخصيتك ، وأنه ينتمي الى ذلك الجزء من طبيعتها المنقسمة في فعلها ، والذي يتسبب في نصف مآسي القدر البشري . لقد أحسست بإشارات توتر في طبيعتك وجدتها دائما نابعة من شخصه . ولكن ربما أنظر نحوك كما ينظر الفنان نحو المشهد الذي تأمل فيه روعته في غمرة من الحب[٤١] .

وإن كان « فيليب » لم يشك كلية في ميول « ماجي » الروحية الا أنه يرى فيها الضعف البشري الذي ينجذب نحو الابتذال الجسد في شخص « ستيفن » .

وتفشل « ماجي » في الوصول الى السمو البطولي الذي طالما ارتفعت اليه في خيالها وأحلامها ، والواقع الذي يتحدر اليه في حبها الجارف لـ « ستيفن » يبدو نهاية مؤسفة لحياة فتاة مثالية كانت « تفيض » رغبة وشوقا غامرا نحو كل ما هو جميل وبهيج » . وقد لا تكون هذه النهاية نقطة ضعف فني في الرواية على الاطلاق كما حكم عليها كثير من النقاد ، وانما نهاية ساخرة مقصودة من جانب جورج اليوت ، وتعليقا تهكميا على البطلة الرومانسية ، وعلى طبيعة المثل الهشة في مجتمع تسوده المادية ، وتأكيداً للحاجة الى العيش بدون الخيال والأحلام التي تعمينا عن طبيعة الواقع القاسية . وقد يؤيد هذا التفسير تكرار شخصية المرأة المثالية التي لا تستطيع التحليق طويلا في عالمها الشامخ في روايات جورج اليوت . والسؤال الذي تطرحه الكاتبة في تصوير تلك الشخصيات في صراعاتها وانتصاراتها وانهزاماتها هو كيف نسترشد في حياتنا بمثلنا ، وكيف نحيا طبقا لهذه المثل ؟ والمشكلة كما تظهر في نهاية الطاحونة على نهر فلوس مشكلة أخلاقية معقدة ، لأن نظرة المجتمع للسلوك الأخلاقي التي على الظاهر تختلف تماما عن نظرة جورج اليوت التي تعتبر أن الأخلاق تنبع من الحياة الداخلية للفرد وليس من التقاليد البالية .

وقرار « ماجي » في نهاية الرواية بالتخلي عن « ستيفن » وعن سعادتها معه بالزواج منه ، بعد أن وضعت نفسها موضع الشكوك في نظر المجتمع الذي فسر قضاء ليلتها معه تفسيرا لا أخلاقيا بالرغم من براءتها الفعلية . هذا القرار في نظر جورج اليوت أخلاقي لا جدال فيه بالرغم من تناقضه مع أخلاقيات المجتمع . وهدف الكاتبة هو اظهار نبل « ماجي » الأصيل . فهي

---

٤١ ـ المكان نفسه

تستحق الثناء لأنها عادت لتواجه غضب المجتمع واحتقاره مسترشدة في سلوكها بمبدأ أخلاقي يمنعها من بناء سعادتها على صرح من آلام الآخرين (« لوسي » و« فيليب ») . أما المجتمع الذي أعمته التقاليد عن الدقائق الروحية فكان مستعدا أن يسامح « ماجي » ويضمها اليه اذا ما قبلت الحل التقليدي بعد الزواج من « ستيفن » . ولكن « ماجي » تنبذ هذا الحل ، وبذلك تنكر أخلاقيات الطبقة المتوسطة التقية وعبادتها لمظاهر « الاحترام » . وبدلا من أن تذعن لقيم مجتمعها المزيفة لتصبح عضوا « محترما » فيه ، تفضل رضا الضمير وهدوء النفس المشوب بالاضطرابات والقلق ، وهي الحالة التي تصل اليها بعد صراع داخلي أليم .

ولكن المشكلة لا تنتهي عند هذا الحد ، فماذا بعد ذلك ؟ كيف تعيش « ماجي » ؟ ، وهل هناك حل لشخصيتها وسلوكها في المجتمع ؟ ان جورج اليوت لا تستطيع ان تواجه هذا الموقف الجديد المبني على الصراع بين الشخصية الثائرة والمجتمع التقليدي ، فتختار مخرجا سهلا في فيضان نهر « فلوس » وغرق البطلة .

لقد نجحت جورج اليوت في تصوير « ماجي » في حاجتها الى « ملطفات » في مواجهتها للحياة . وأخذت تستكشف حقيقة الشخصية بتعريضها للحياة بدون العامل « الملطف » ، رامية الى الكشف عن خطورة الموقف الحالم البعيد عن الواقع . ومع ذلك فبالرغم من المعالجة الموضوعية الراقية تقع الكاتبة نفسها في النهاية في خطأ اللاواقعية « المزيفة » بمشهد الفيضان الميلودرامي ، وتسبح في عالم الخيال الذي طالما ابتلع « ماجي » في أغماقه خلال الرواية .

هناك اذا تناقض فني ملحوظ في هذه الرواية التي ترتفع الى مصاف أعظم الروايات السيكلوجية ، وتنتهي كما تقول الناقدة بربارا هاردي Barbara Hardy كرواية تمثل فيها النهاية الآلهية لحل المشكلة التي لا تستطيع الكاتبة مواجهتها . وطالما تحلل جورج اليوت شخصية « ماجي » المركبة فانها تنجح في اقناع القارىء بصدق الصورة . فتظهر « ماجي » أول الأمر تحت تأثير خيالها المتمثل في أحلام اليقظة والأدب والدين والعلاقات الشخصية ، وعندما يتلاشى ذلك العالم تجد « مخدرا » جديدا في دعوة انكار الذات كما حدث لجورج اليوت نفسها من قبل . وتبدأ بالتخلي عن أشياء بسيطة لا تسبب لها ألما عميقا ، ولكنها تتطور الى ان تنتهي بالتخلي عن حبها الذي يقترن بألم مبرح . وتشير جورج اليوت ضمنا الى ما سبق أن قاله « فيليب » لـ « ماجي » جهرا من أن لذة العالم يؤلم ، والألم كريه ، والحرمان محطم ، ويجعل النفس مكتئبة والحياة فارغة ، ويجردها من كل معنى . هذه واحدة من معاني الرواية . ومع ذلك تعود جورج اليوت أدراجها في النهاية وتضفي على « ماجي » نصرا وبطولة . فالرواية تتناول الحياة بدون « ملطفات » ، ولكنها تنتهي بمجموعة منها . فالموت والمصالحة بين الأخ والأخت والاحساس بأن « ماجي » لم تعد منبوذة ، كلها عوامل « ملطفة » . ان ما يجذب القارىء طوال الرواية هو تصوير الناحية النفسية والانسانية ، ولكن الكاتبة تلجأ أخيرا الى عالم ما فوق البشر حيث تمجد البطلة ثيار التضحية وانكار الذات ، وهذا بعيد عن الفكرة التي ترمي اليها جورج اليوت أصلا .

ان شخصية « ماجي » متوافقة ومتسقة ، ولا تناقض فيها بين الطفلة والشابة . فالطفلة التي دفعت بابنة خالتها « لوسي » في الوحل لغيرتها منها ، وهربت من البيت بحثا عن الغجر ، وقصت شعرها في ثورة غضب ، وتركت أرانب « توم » أخيها لتموت في غيابه ، وأرادت أن تعطي « توم » النصف الاكبر من قطعة الحلوى ثم نسيت وجوده كلية والتهمت القطعة عن آخرها ، هذه الطفلة ما زالت تعيش في شخصية « ماجي » الشابة ذات العاطفة الجارفة ، التي استطاعت بمرور الزمن أن تسيطر على أعمالها التافهة غير المهمة ، ولكنها فشلت في السيطرة على أعمالها الأكثر خطورة . لقد صورتها جورج اليوت بموضوعية وتفهم الروائية العظيمة ، ولكنها لم تستطع أن تواصل صدق الصورة والحدث حتى النهاية . وربما يرجع هذا الى عامل الترجمة الذاتية الواضح في الجفوة بين « ماجي » وأخيها التي تطابق ما حدث بين جورج اليوت وأخيها الذي غضب لعلاقتها غير الشرعية بـ « لويس » . وفي هذا تفسير لتضحية « ماجي » بحبها والمصالحة مع « توم » في العناق الأخير . ويحلو هنا أن أورح اليوت

كانت لا تزال تستكشف دخائل نفسيتها مما حال دون الموضوعية التامة بالرغم من صدق سيكلوجية « ماجي » التي تستغرق الانتباه وتحرك المشاعر .

وتتلاشى نقاط الضعف هذه في رائعتها الأدبية ميدلمارش التي يعتبرها النقاد قمة نتاجها الأدبي . فوصفتها فرجينيا وولف Virginia Woolf بأنها « واحدة من الروايات الانجليزية القليلة التي كتبت للقارىء الناضج » . كما قارن بعض النقاد بينها وبين رواية الحرب والسلام لتولستوى Tolstoy ، فسموا ميد لمارش رواية « الحرب والسلام المحلية » . وهذا التقييم مبالغ فيه بلا شك ، فجورج اليوت لم ترتفع أبدا الى مستوى الروائي الروسي ، بل إن الرواية الانجليزية عموما لم تصل في أية مرحلة من تطورها الى ذلك المستوى . فهناك مجالات من التجربة الانسانية عرفها « تولستوى » وكشف عنها في رواياته ، كانت بعيدة كل البعد عن تجربة جورج اليوت في الحياة . فبالرغم من أنها كانت ضليعة في القراءة والفكر ، الا أنها كانت مثل أية امرأة فكتورية محدودة التجربة ومقيدة بالتقاليد في التعبير عنها . والى جانب ذلك فان نبوغها يختلف عن نبوغ « تولستوى » ، فبينما يمتاز تولستوي « بالخيال الابداعي الفطري ، تمتاز جورج اليوت بدقة التحليل والتفكير العلمي المنطقي اللذين يصلان الى أرفع مستوى في ميد لمارش . ومع ذلك فهناك شيء من الصحة في المقارنة بينهما أساسه سعة رقعة الحياة التي تتناولها كل من الحرب والسلام وميد لمارش .

والى جانب الشمول الذي تتصف به ميد لمارش فهي أكثر روايات جورج اليوت نجاحا من الناحية الفنية ، لأنها استطاعت فيها ، كما لم تستطع من قبل ، باستثناء رواية سيلاس مارنر Silas Marner المحدودة ، استطاعت أن تصهر جميع اجزائها المتداخلة في وحدة حيوية متجانسة . فميد لمارش ليست فقط صورة حية لمجتمع بعاداته وتقاليده وسلوكه وفكره وسياسته واقتصاده وثقافته ، بل هي أيضا عمل ابداعي يمتاز بتجانس الشكل والبناء ، هذا بالرغم من أنها رواية مبنية على أربع حبكات اساسية تتناول قصص « دوروثيا بروك » Dorothea Brooke و « ليد جيت » Lydgate وماري جارث Mary Garth و « بالسترود » Bulstrode . وكلها متصلة الواحدة بالأخرى دون أدنى احساس لدى القارىء بالتكلف . وتشكل مجتمعة شبكة من العلاقات والآراء والأحداث تمثل الحياة في انجلترا في فترة معينة من تاريخها .

والدور الذي تلعبه قدرات جورج اليوت الفكرية في نجاح هذه الرواية لا يمكن انكاره . فقد اسمت الرواية ميد لمارش دراسة في الحياة المحلية ، وهو عنوان اختارته عن وعي بالهدف الذي ترمي اليه . فالرواية غنية بالمعلومات التي تبهر القارىء بدقتها عن المجتمع وتركيبه ، وهي معلومات مستقاة من معرفة حقيقية ، معرفة تعتمد أساسا على الفهم والادراك . وقد سبق أن اعتذرت جورج اليوت في فيلكس هولت عن اهتمامها بالتغييرات الاجتماعية والمسائل العامة الذي قد يبدو مبالغا فيه ، ولكنها دافعت عن هذا الاهتمام بحجة أنه « ليست هناك حياة خاصة الا وقد تأثرت بحياة عامة أكثر اتساعا » . ورواية ميد لمارش تجسيد لتلك الحقيقة .

كانت جورج اليوت في الطاحونة على نهر فلوس لا تزال تتناول مجتمعا بسيط التركيب نسبيا بعيدا عن العالم الخارجي الشاسع بفكره المعاصر وأسلوبه الجديد في الحياة . ولكي تكشف عن قدراتها في التحليل الاجتماعي كانت في حاجة الى تصوير مجتمع أكثر تعقيدا من حيث البناء ومن حيث توغله في الفكر الحديث والجدل والخلافات التي قامت من حوله . وقد صورت في ميد لمارش ذلك المجتمع المركب الذي فتح المجال أمام مواهبها الأدبية والفكرية معا .

وقد تبدو ميد لمارش لأول وهلة مجرد رواية أكثر طولا وأكثر تفصيلا من سابقتها الطاحونة على نهر فلوس ، تتناول نفس المادة المبنية على فكرة المدينة الاقليمية التي تمثل المركز الاقتصادي والثقافي للحياة المحلية المحيطة بها . ولكننا لا نلبث أن ندرك خطأ هذا الحكم عندما يتضح من الصفحات الأولى مدى اتساع الملاحظة وعمقها وموقف الكاتبة من موضوعها . فبينما « سانت

أوجز » في الطاحونة على نهر فلوس مدينة ريفية بالذات . فان « ميد لمارتش » صورة للمجتمع الريفي بأسره في الفترة قبل صدور قانون الاصلاح النيابي عام ١٨٣٢ . وقلب ذلك المجتمع النابض الطبقة المتوسطة التي اثبتت وجودها وازدادت ثقة بالنفس بعد أن جمعت ثروة طائلة من التجارة والمعاملات المالية والمهن الحرة . وهي الطبقة الممثلة في أسر « فنسي » و « بالسترود » و « ليجيت » . ومن نقطة الارتكاز هذه تتحرك الرواية الى أعلى السلم الاجتماعي وأسفله . فالى أعلى نجد الأسر الاقطاعية الغنية مثل آل « بروك » . والأسر الارستقراطية المحلية مثل آل « كاسوبون » . والى أسفل نجد آل « جارث » وكلهم من العاملين المجادين الشرفاء الذين لم تسيهم بعد فكرة النجاح المادى . وتتعرف باقتضاب على مجموعة منفرة تحيط بشخصية « فيذرستون » . وهم من المزارعين الصغار من ذوى الدخول المتوسطة . ونستمع أيضا من آن لآخر الى المزارع المستأجر والفلاح وشكاواهم من سوء الأحوال في تلك الايام .

وأضافت جورج اليوت الى هذا التعدد الطبقي تنوعا في مهن الشخصيات وأشغالها مما أدى الى ظهور التحليل الاجتماعي من خلال وجهات نظر مختلفة . فشخصية « كاسوبون » دراسة الهية لحياة باحث على خاوية . و « ليدجيت » طبيب عالم أراد أن يكرس حياته لمثل الايثار والصدق التي لا تعرف الحلول الوسط . ومستر « روك » رجل سياسي مشوش فكريا وعمليا . و « ويل لا ديسلو » مفكر حر وصاحب آراء كثيرة غير متسقة . وحتى « دوروثيا » التي حرمت فرصة العمل بحكم العصر الذي عاشت فيه . تحاول أن تختط لنفسها طريقا في المجتمع بالاسهام في أعمال البر والاحسان . وتصور جورج اليوت العلاقة بين هذه الشخصيات وخلفيتها . فتأخذ شخصية « كاسوبون » وشخصية « ليدجيت » شكلها أمام خلفية تنبت على أساس من الملاحظات المتناثرة والصور الخاطفة التي تعطي فكرة عن حالة البحث العلمي والعلوم الطبية المعاصرة . وكثيرا ما تمثل الحقيقة السياسية والاجتماعية والاقتصادية الأكثر بروزا نقطة التقاء لعدد كبير من الشخصيات ووجهات النظر المركبة . فأصحاب العقول اليقظة في ميد لمارتش تنظر الى أبعد بكثير من المسائل الشخصية الضيقة متأملة في المشاكل التي تمس المجتمع بأسره ، وتظهر حماسا نحو الأمور الخطيرة المتعلقة باصلاحه .

وتلعب الآراء والأفكار في عالم « ميدلمارتش » دورا لا يقل في أهميته عن الدور الذي يلعبه الوضع الاجتماعي والاقتصادي الذي يجمع أو يفصل بين الشخصيات . فحركة الاصلاح النيابي التي تساندها فئات مختلفة تجمع بين أفراد طبقات متعددة . فمن المساندين لها « بالسترود » رجل الاعمال الثرى المتدين المنشق على الكنيسة . و « فيربرذر » القسيس الدنيوى المتسامح من أتباع الكنيسة الانجليزية . و « فنسي » التاجر الغنى المحب للحياة . و « ويل لاديسلو » المفكر البوهيمي . ويلاحظ أن عدد المفكرين الذين يحاولون تحطيم القالب الاجتماعي الذى سجنوا فيه قد ازداد بشكل واضح في هذه الرواية . فبينما ينحصر التمرد في مدينة « سانت أوجز » في الطاحونة على نهر فلوس في شخصيتي « فيليب » و « ماجي » فان غالبية الشخصيات الرئيسية في ميدلمارتش » غير راضية عن ظروف حياتها . وتتجه في بعض الأحيان الى الثورة الفعلية على الاوضاع . وان كانت تفشل في نهاية الأمر في ثورتها مذعنة للحل الوسط .

ويمكن وصف ميدلمارتش بأنها صورة للمجتمع يتصارع فيه مبدآن متضادان في محاولة للسيطرة التامة . المبدأ الأول هو الجمود أو عدم التغير . ويتجسد في الطبقية والتعصب والتقاليد التي تؤدى الى التفرقة . وفي المادية التي تقتل الفكر وتقضى على الامال والطموح الروحى . أما المبدأ الثاني فهو المرونة والحيوية . ويتجسد في الحركات الاجتماعية والفكرية التي تنبذ الفروق الطبقية الشخصية التي لا تعطى وزنا للأشياء الدنيوية . والمبدأ الأول في نظرة جورج اليوت للحياة هو المبدأ السائد في أغلب الاحيان . ولكنه لا يلغى الصراع الذى يشكل الموضوع الأساسي في كثير من رواياتها .

وقد بنيت ميدلمارتش حول فكرة التضارب بين الرؤية الذاتية وآمال الشخصيات الرئيسية وبين المجتمع الذى تعيش فيه . ويتمثل موضوع الفرد في بحثه عن دورة الحق في الحياة واحباط المجتمع له في قصتي « دوروثيا » و « ليدجيت » . وان كانا مجرد

مثلين لأمثلة عدة في الرواية تصور الموضوع من زوايا مختلفة . انهما شخصيتان تحيط بهما شخصيات أخرى في مرتبة أقل تشكل جميعها صورة عريضة للامكانات والاحتمالات المتنوعة في تفاعلها مع المجتمع . ففشل « كاسوبون » ، الباحث العلمي الذي انهكه البحث العقيم دون أن يؤدي الى شيء ، يلقي الضوء على فشل « ليدجيت » في طموحه العلمي ليأخذ في التضاؤل الى أن ينتهي به الأمر الى مجرد تجاحه كطبيب للمجتمع الراقي . ويظهر مثل آخر مشابه ، لشخصية اساءت توجيه قدراتها في « فيربرذر » صاحب الاهتمامات العلمية التي تنحدر الى مستوى الهواية لا أكثر ، ولكنه يختلف عن « كاسوبون » و « ليدجيت » من حيث ان فشله ليس الا فشلا جزئيا . فهو يعترف بخطئه في اختيار مهنة « اكليريكية » ، ولكنه استطاع على الأقل أن يصل الى حل وسط صادق ومعقول ، محاولا أن يعمل في هدوء أقصى ما في وسعه . ويؤدي « فيربرذر » بنا الى شخصية « فريد فنسي » الذي يكرر خطأ الأول تحت اغراء الظروف وطموح عائلته الاجتماعية ، ولكنه يسلك في النهاية الطريق السعيد وان كان متواضعا ومحدودا . ويساعده على النجاة من الفشل « كيليب جارث » ، وهو رجل فخور بعمله ، سعيد بأسرته ، ثابت في حسن حظه ، راسخ في سوء ظروفه . انه مثل للشخص الذي حقق ذاته فعاش في وئام مع نفسه ومع الآخرين .

وتثري هذه الشخصيات كل بخواصها الفريدة وظروفها المختلفة موضوع اختيار الفرد لمهنته ودوره في المجتمع . وتعطي عمقا وابعادا انسانية واصداء للمجتمع الذي تعيش فيه « دوروثيا » و « ليدجيت » الشخصيتان الرئيسيتان ، وتصور للقارىء التشابه والتنوع اللذين تتصف بهما الحياة ، وتنقل اليه الاحساس بالاتساع والشمول الناجم عنهما . ويعبر هنري جيمز عن ذلك بقوله :

> ان كل واحدة منها قصة زواج تعيس ، ولكن الظروف تختلف وتتناقض الى درجة أن العقل ينتقل من قصة الى أخرى بذلك الشعور الطاغي بتنوع الحياة الانسانية واتساعها اللذين يبدوان تحت مظاهر متشابهة . وهذا شعور لا يستطيع أن يبعثه فينا الا أعظم الروائيين .(**)

وموضوع دور الفرد في المجتمع وان كان مهما ، الا أنه ليس الموضوع الأساسي للرواية . ففكرة الواجب وتحقيق الذات ، التي طالما شغلت جورج اليوت في حياتها ورواياتها ، متصلة اتصالا وثيقا بالموضوع الرئيسي الذي تدور حوله الرواية ، وهو التسامي على النفس . والنمط السيكولوجي الذي يتكرر في صور شخصياتها الرئيسية وتطورها الروحي مبني على الصراع الداخلي الأليم الذي تعاني منه الشخصيات في محاولتها الهروب لا من سجن المجتمع فحسب وانما من سجن النفس ، سجن الذات الانانية أيضا ، الى حياة التفهم والتعاطف مع البشر .

وكثيرا ما تمثل أدق دراسات جورج اليوت للشخصية الانسانية الانحلال الروحي وتحجر النفس عندما تخلق جوا جحيما خاصا بها . ونجد مثلا لذلك في ميدلمارتش في شخصية « المستر بولسترود » الذي يسكت ضميره بادعاءاته العقائدية . انه رجل أعمال منافق استطاع أن ينجز الكثير دنيويا حتى ساعة سقوطه . ولكن بالرغم من كثرة حديثه عن ايمانه فقد كان « مجرد رجل ذي رغبات كانت أقوى من معتقداته النظرية ، رجل أخذ يفسر تدريجيا ارضاء رغباته تفسيرا يتفق مع عقيدته » . فكان يدعي ان كل ما يفعله كان في سبيل الله وليس من أجل انانيته الذاتية . وعندما يضطر في النهاية الى مواجهة خطاياه وحقيقة سلوكه في الماضي يتمنى لو انه اختار ان يلعب دور رجل الدين في حياته . ثم هناك شخصية « كاسوبون » الباحث العلمي الثقيل العاجز

** ـ Henry James, The House of Fiction, (Middlemarch).

الذي يعيش في أروقة الحياة المظلمة ومتاهاتها ، ويقول عن نفسه دون أن ينتبه الى السخرية المتضمنة في قوله : « انني اتغذى على مواردي الداخلية الى درجة تزيد عن الحد ، أنا أعيش الى حد المبالغة على تراث الموتى » . وفي شخصية « روزاموند » التي تحطم آمال زوجها نتعرف على انانية كاسحة مثل أنانية الطفلة المدللة . وتعبر عنها بعدم مبالاة عندما يطلب منها زوجها مساعدته بالعدول عن اسرافها بقولها : « وماذا استطيع أنا أن افعل ؟ » . وتخفي هذه المرأة تحت مظاهر الأنوثة والضعف قوة محطمة لا يستطيع زوجها مقاومتها . وتكشف شخصية « فريد فنسي » أيضا عن نفس انانية الطفل ، ولكن جورج اليوت تصورها بحدة أقل مما تصورها في أخته « روزاموند » لأنه شخص قابل للتطور والاصلاح . وتمثل جميع هذه الشخصيات سخرية الكاتبة من موقف الانسان الجاهل بالحياة الذي يعتقد أن العالم بأسره انما خلق لذاته . فتقول في نقد لاذع عن الأنانية العمياء : « اننا خلقنا جميعا في حالة غباء أخلاقي ، متخذين العالم كثدي هائل وجد ليغذي ذاتنا العليا » .[٥٦] وعلى شخصيات الرواية أن تكتشف أن حقيقة الحياة ليست كذلك . فتمر جميعها في عملية تعليم ذاتي أخلاقي ، ينجح البعض على أثرها في تعلم درس الحياة القاسي ، بينما يفشل الآخرون . وفي الرواية مثلان مركبان للشخصية التي تواجه الحياة بعد تجربة صعبة تتعلم منها أن الفرد ليس مركزا للكون ، وهما « دوروثيا » و « ليدجيت » .

و « دوروثيا » صورة متطورة لـ « ماجي تاليفر » ، انها شخصية أكثر نضوجا في حد ذاتها ، كما أنها مصورة من خلال أعين الكاتبة في مرحلة متقدمة من النضج . فموقف جورج اليوت من « دوروثيا » أكثر نقدا وسخرية من موقفها من « ماجي » لأنها استطاعت أن تقدمها بموضوعية أكثر . و « دوروثيا » أيضا صورة مكبرة لـ « ماجي » من حيث أنها تستمتع بمزايا مركز اجتماعي رفيع وثروة لا بأس بها وحياة مستقلة ، وهذه المزايا بدورها مسئولة الى حد ما عن فشلها . فهي امرأة يبهرها طموحها الروحي الى درجة سلبتها حسن تقديرها ، وأعمتها حدة رؤيتها نفسها في دور « القديسة تيريزا » عن كل ما يقع خارج بهجها الساطع . والصورة التي تبدو عليها في حماستها للتضحية بالذات ورغبتها الملحة في خدمة أسمى القضايا تكشف عن طبيعة « حماسية عاطفية أساسها نظري وفكري » ، وهي « محبوسة بحياة اجتماعية بحت وكأنها متاهة شاسعة من القضايا التافهة داخل متاهة من الطرق التي لا تؤدي الى أي مكان » . فمجتمع « ميدلمارش » في نظرها سجن تتوق الى الهروب منه اما عن طريق الاسهام في عمل خير عظيم واما بالاتجاه الى قضية نبيلة . ويتعاطف القارئ « معها ويأسف لحالها وليرادتها عندما تخلط بين الحرية وعالم « كاسوبون » الخانق ، لادراكه أنها شابة عديمة التجربة في الحياة تجهل حقيقة ذاتها كما تجهل العالم الخارجي .

ووصف جورج اليوت لـ « لدوروثيا » في أول الرواية من أروع ما جاء في تصويرها للشخصية الانسانية في أبعادها وتعقيدها . ويتخلل هذا الوصف مزيج من السخرية والتعاطف ، فتقدم مشاعر البطلة وأفكارها غير الناضجة بشكل يظهر انتقادها لها ، وفي نفس الوقت تكشف عن تفهم تام لدوافع سلوكها . ان « دوروثيا » كما وصفتها جورج اليوت ، « مغرمة بالعمق بالرفعة والسمو ، ومتهورة في قبول أي شيء كان يبدو لها عميقا رفيعا ساميا » .[٥٧] وبالرغم من أننا نشعر من أول الرواية أن عاطفية « دوروثيا » وطموحها الروحي دليل على ضيق المجتمع واحباطه للشخص الذي يسعى الى حياة أكثر اتساعا وأعمق معنى ، فاننا نشعر أيضا انها نقد لشخصية « دوروثيا » نفسها . فجورج اليوت حريصة على تأكيد بعض الدوافع الذاتية التي تختفي وراء النزعة الملحة الى عمل الخير ، مثلما تحلم به « دوروثيا » . فحماسها للاصلاح يستند الى اهتمام بالذات يبدو عندما يبلغها أن الظروف حسنة في أبرشية « كاسوبون » التي ستنتقل اليها بعد زواجها منه ، فتشعر :

---

٥٦ ـ الفصل الحادي والعشرون

٥٧ ـ الفصل الاول

بشيء من خيبة الأمل ـ خجلت منه ـ لأنه لن يكون
هناك ما تفعله في « لويك » . وفي الدقائق التي تلت أخذت
تفكر في امكانية وجود بيتها في ابروشية لها نصيب أكبر من
تعاسة الانسان ، وهذا ما كانت تفضله حتى تقع على
كاهلها واجبات عملية أكثر . (٥٨)

ان « دوروثيا » تفكر في ذاتها هنا أكثر مما تفكر في راحة الآخرين وسعادتهم .

وباعتبار « دوروثيا » امرأة فكتورية فقد استحال عليها اشباع نزعاتها الروحية الا عن طريق الزواج لأن الدور الوحيد الذي كان مسموحا لها أن تلعبه في المجتمع هو دور الزوجة . ومن ثم فقد اختارت الزوج الذي كانت تأمل عن طريقه ان تحقق ذاتها بخدمة الانسانية . وترى دورها في الزواج كما تراه في الحياة ، انه دور المضحي بالذات . فعندما تتأمل في الموضوع « تشعر أنها كانت توافق بالتأكيد على الزواج من « هوكر » Hooker الحكيم لو أنها قد ولدت في الوقت المناسب لتنقذه من الخطأ التعس الذي وقع فيه عند زواجه ، أو من « جون ملتون » John Milton عندما أصيب بالعمى ، أو من أي واحد من عظماء الرجال الذين كانت ترى في تضحيتها ارضاء لطباعهم وعاداتهم الغريبة تقوى رائعة » . كان مثلها اذا أن تتزوج من نابغة تكون مساعدة له في عمله السامي . واجد هذا النابغة ، كما كانت تعتقد ، في « كاسوبون » الباحث المتقدم عنها سنا ، الذي أمضى حياته وسط الكتب في بحثه عن « أصل جميع الأساطير » . فرأت فيه « ملتون عصرها » . ولكنها لا تلبث ان تصاب بخيبة أمل مريرة في زواج عقيم ينقلب الى مأساة لكل من الطرفين .

وتختفي مثالية « دوروثيا » الشابة ذات الشعور العميق بأهمية دورها في الحياة ، سمحة من الغرور والاحساس بالعظمة يتضحان من تصورها لحياتها الزوجية التي ستسمو بها فوق الحياة المادية ، فتقول :

سيكون من واجبي أن أدرس أكثر لأستطيع أن أساعده
في أعماله العظيمة . لن تتصف حياتنا بالتفاهة في أي شيء .
فالمسائل اليومية ستكون أسمى الأشياء . وكأنني أتزوج من
باسكال « Pascal » (٥٩)

وطالما تعتقد أن زوجها لا يقل في مستواه الفكري عن « باسكال » الفيلسوف وفي نبوغه عن « ملتون » الشاعر ، تشعر « دوروثيا » بالرضا ، وتعبر عن افتخارها بمقارنة عالم فكرها الصغير بعالمه الكبير في صورتي حوض المياه والبحيرة . فتقول :

انه يفكر معي .. أو بالأصح ان فكره يمثل عالما بأكمله
مثلي فوردن بمرآة صغيرة مثل فكري لا تساوي شيئا .
ومشاعره أيضا ، وتجربته الواسعة ، انها بحيرة بجانب مياه
حوضي الصغير (٦٠)

---

٥٨ ـ الفصل التاسع

٥٩ ـ الفصل الثالث

٦٠ ـ المكان نفسه

وتشير صورة المياه ، ذات المغزى الهام عند جورج اليوت ، الى منابع الحياة العميقة . ولكن الواقع غير ما تتصوره « دوروثيا » التي لا تلبث أن تكتشف حقيقة « كاسوبون » الباحث الفاشل وخطأ زواجها منه . عندئذ تنقلب صورة البحيرة الواسعة الأرجاء الى مقبرة جوفاء ، فتقول جورج اليوت عن بطلتها : « كانت تتوق الى عمل يعود بفائدة مباشرة مثل الشمس والمطر ، والآن يبدو أنها ستعيش أكثر فأكثر في مقبرة حيث يجري عمل مريع لن يرى النور أبدا » . وتحل صور الجفاف والضيق والسجن محل صور المياه والتحرر والانطلاق . وتأخذ نفس الصور التي سبق ان رأتها « دوروثيا » في مرحلتها المثالية كتعبير عن ثراء « كاسوبون » الفكري ، تأخذ معنى مناقضا تماما عندما تتجلى الحقيقة . وتصبح هذه الصور دليلا على افتقارها الى المياه . فتقول لنفسها مقارنة الحاضر بالماضي : « لقد كان تماما كما تصورته في أول الأمر : لقد بدأ لها كل شيء بقوله وكأنه مستخرج من منجم ، أو كنقش على باب متحف » [٦١] . ويشير « المنجم » و « المتحف » في الأيام الأولى من علاقة « دوروثيا » بـ « كاسوبون » الى « كنوز الماضي المدفونة » وثروته الفكرية . ولكنهما يرمزان فيما بعد الى الدفن والموت والحجر ، أي الى ذلك الرجل الميت الحي .

وعندما تتجه « دوروثيا » الى « كاسوبون » « المومياء » ، الذي أمضى عمره هباء ، للهروب من حياة ثقيلة مظلمة ، يتصور القارىء ان الرواية ستركز على موضوع خيبة أمل « دوروثيا » المثالية . وأن ما عليه الا أن يأسف لقلة تجربتها واحباطها . ولكن هذه الفكرة لا تلبث أن تزول ويكتشف أن جورج اليوت ترمي الى أبعد من ذلك بكثير . وأنها متحكمة في مادة غنية بالمعاني ، وفي توجيه استجابات القارىء لجميع شخصيات الرواية في مختلف مواقفها وظروفها ، التي تشبه مواقفها وظروف « دوروثيا » وفي نفس الوقت تختلف عنها . فلهذه الرواية أبعاد الحياة وأعماقها .

وكما أن جورج اليوت لا تقف عند حد مثالية « دوروثيا » وشوقها للتضحية بالذات بل ترجه انتباه القارىء الى ضيق افقها الذي يجعل ذاتها مركز احلامها ، فانها لا تهدف الى الكشف عن أنانية مجرد شخصية واحدة بل تريد أن تبرز هذه الصفة كواحدة من صفات البشرية المشتركة . ولذلك فهي تكرر تلك النزعة في جميع الشخصيات الرئيسية مثل « كاسوبون » و « روزاموند » . فتقول عن « كاسوبون » :

> لقد كان هو أيضا مركز عالمه . وكان يميل الى الاعتقاد
> بأن الآخرين قد خلقوا بعون الله من أجله . فكان ينظر
> اليهم في ضوء صلاحيتهم له هو بالذات كمؤلف « اصل
> جميع الأساطير » [٦٢]

وتظهر أنانية « كاسوبون » في الاماني التي يعلقها على زواجه والتي تشبه كثيرا أماني « ليدجيت » أيضا . فتخبرنا جورج اليوت أن « كاسوبون » :

> قرر أن الوقت قد حان ليضفي بهجة على حياته بصحبة
> انثوية جميلة لتضيء بخيالها الرقيق الكآبة التي كانت تنتابه
> في فترات العمل المضني المرهق .

---

٦١ ـ المكان نفسه

٦٢ ـ الفصل العاشر

ونسمع صدى هذا في موقف « ليدجيت » من « روزاموند » وهو يتأملها :

لو أن الوقوع في غرام شخص كان موضع اهتمامه لكان هذا بالتأكيد سهلاً بالنسبة لامرأة مثل الآنسة « فنسي » التي كانت تتمتع بذلك النوع من الذكاء الذي يرغب الرجل أن يجده في المرأة ـ انه مصقول ، مشذب ، وديع ، كامل في كل ما يتعلق بنواحي الحياة الرقيقة ، وكان مجسداً في شكل معبر لا حاجة له الى اثبات آخر . »[٦٣]

يرى هذان الرجلان الزواج كاضافة حلية الى حياتهما ، حين تكون الزوجة مقرونة ، كما يقول « ليدجيت » « بالأزهار والموسيقى » . وفي الخطاب الذي يكتبه « كاسوبون » الى « دوروثيا » طالباً يدها في الزواج ، وهو خطاب يعجب القارىء لأثرته السافرة ، يبدو « كاسوبون » على حقيقته في بحثه عن الشريك الذي يسد حاجته ويفي بغرضه . وهو يقول في هذا الخطاب :

منذ أول لحظة قابلتك فيها كان عندي انطباع عن صلاحيتك الممتازة وربما الفريدة لسد الحاجة المرتبطة بحركة المشاعر التي لا يمكن لصاحب عمل عظيم متواصل يستحيل التخلي عنه أن يظهرها دون انقطاع . وقد اعطتني كل فرصة لاحقة للملاحظة انطباعاً أعمق أقنعني أكثر بتلك الصلاحية التي ابصرتها ... يجب أن اعترف انني ما كنت أحلم بمقابلة هذه المجموعة الفريدة من العواطف الصلبة والجذابة بما الكيفية لتجديد العون في القيام بأعمال جادة ، ولتضفي سحراً على الساعات الخاوية . »[٦٤]

وتبدو نفس الانانية في نظرة « روزاموند » الى « ليدجيت » كزوج يستجيب لكل مطالبها . لقد كانت تشعر بالضيق من مركز اسرتها البورجوازية ومن سوقية والدتها ، والتمست في « ليدجيت » الوسيلة للارتقاء الى مرتبة اعلى في المجتمع . فالزواج بالنسبة لها ، كما كان « لدوروثيا » هروب من وضعها . ومن الواضح أنها لم تشعر في أي وقت من الأوقات بأي اهتمام نحو « ليدجيت » لذاته ، وانما اساس اهتمامها كان مجرد « علاقته بها » . وتبقى هذه الشخصية « الطفولية » ، كما تصفها جورج اليوت ، حتى النهاية على مستوى الطفل غير الواعي الذي لم يتعلم أن الكون وجد للآخرين كما وجد لذاته .

وتتناول جورج اليوت في هذين الزواجين مشكلة العلاقة الانسانية الحقة التي تعبر عنها بـ « معرفة روح أخرى ـ تلك المهمة الصعبة » ، وتضيف قائلة « انها ليست مهمة الشبان الذين يتكون وعيهم أساساً من رغباتهم الخاصة » .

وعندما تشير الى أنانية « كاسوبون » ، « تلك الصفة التي نعرفها جميعاً » تسترسل قائلة « : « وهي مثل بقية الأماني البائسة عند البشر تتطلب منا شيئاً من الرثاء . » [٦٥] ولهذا التعليق أهمية بالغة ، فهو توجيه للقارىء للربط بين العناصر

---

٦٣ ـ الفصل السادس عشر

٦٤ ـ الفصل الخامس

٦٥ ـ الفصل العاشر

المختلفة في الرواية ، وبين الرواية وحياته هو خاصة والحياة عامة ، واشارة للتغيير الذي سيطرأ على مشاعر « دوروثيا » نحو « كاسوبون » الذي يمثل تطورا ونضوجا في شخصيتها . وهو اشارة أيضا الى التغيير الذي ينعكس على القارىء مرتفعا بالرواية الى مستوى أعظم الروايات الانسانية التي تتعاطف مع الضعف البشري ويسودها روح التسامح . وبهذا تتسع حدود ميدلمارش من مجرد موضوع خيبة أمل البطلة وما يؤدي اليه من نفور القارىء من صور الانانية البشرية المقدمة في الرواية ، الى موضوع التسامي على الذات والتفهم لجميع الشخصيات والتعاطف معها والرثاء لها .

وقبل أن تظهر علامات التضرع على « دوروثيا » في علاقتها مع زوجها تمر في مرحلة خيبة الأمل التي تنهار معها جميع آمالها . وفي هذه المرحلة تتناول الرواية شخصية « كاسوبون » بتفهم أكثر لدوافع سلوكه مما يبعث في القارىء مشاعر الرثاء . ويبدأ هذا عندما تأخذ « دوروثيا » في الاصرار على معرفة ما وصل اليه في عمله ، وتنهال عليه بالأسئلة : متى ينتهي من بحثه ، ومتى يبدأ في تأليف كتابه ؟ ... (٦٦) لقد اخذ الشك يخالجها في مقدرته ، وأوشكت أن تصيبه في نقطة ضعفه مكتشفة فشله . وعندما يجيبها في قسوة وغلظة ليضع حدا لأسئلتها ، يفهم القارىء مدى يأسه وخوفه من افتضاح أمره ، ويشعر بالأسى نحو الرجل المسن الذي تزوج من شابة بحثا عن الراحة والسلوان والمساندة ، فوجد أن زوجته التي أمله في سبيلها الى الكشف عن الحقيقة التي حاول أن يخفيها عن نفسه . ومن خلال تحليل الكاتبة يتتبع القارىء حركة تفكير ومشاعر « دوروثيا » الى أن تصل الى حد الرثاء للرجل الذي خيب ظنها فيه وفي الحياة . وعندما تقارن بين زوجها اليائس العقيم وبين « ويل لاديسلو » الشاب المقبل على الحياة المتحرر في فكره ، ترى « كاسوبون » لأول مرة موضوعيا كانسان منفصل عنها وعن آمالها ، وفي تلك اللحظة تشعر أنه يستحق عطفها حقا . وتصف جورج اليوت هذا التحول قائلة :

> عندما اتجهت عينا دوروثيا نحو زوجها في قلق ربما لم
> يغب عنها التناقض بينه وبين « ويل لاديسلو » ، ولكن
> هذا الاحساس كان مختلطا بأسباب أخرى جعلتها أكثر
> وعيا بذلك الانزعاج الجديد من أجله الذي كان أول اشارة
> لتحرك مشاعر الأسى الرقيقة التي غذاها واقع قدره لا
> أحلامها هي . (٦٧)

وبالرغم من بدء التعاطف مع « كاسوبون » فان جورج اليوت ، كان في رغبتها أن تؤكد صعوبة العلاقة الانسانية المتبادلة ، لا تسقط الاشارة الى الانانية ، بل تستمر في استخدام صور مرتبطة بالضيق والاختناق والمرض ، مثل صورة المستنقع الى تقارنها بصورة المحيط الواسع ، عندما تتناول حياته وسلوكه . وحتى في تعاطف « دوروثيا » مع زوجها في محنته فانها لا تجد استجابة منه ، وعليها هنا أيضا أن تتعلم أن مشاعرها لا تنعكس بالضرورة على الأخر ، لأنه ذات مستقلة لها احتياجاتها وكيانها الخاص . وتأخذ « دوروثيا » في الصحوة من غفوتها :

> اليوم بدأت ترى أنها كانت تعيش في وهم خادع عندما
> كانت تنتظر استجابة لمشاعرها من مستر « كاسوبون » .

---

٦٦ ـ الفصل العشرون

٦٧ ـ الفصل الحادي والعشرون

وصحت على احساس وجل بأن يكون في حياته وعي حزين
جعل حاجته في نفس عظم حاجتها هي . [٦٨]

وتنتهي الكاتبة في هذا الموقف الذي تكتشف فيه « دوروثيا » أن لـ « كاسوبون » مركز لذاته يقابل مركز ذاتها » ، تنتهي بالتصريح بالمغزى الأخلاقي الذي ترمي اليه ، فتقول :

اننا خلقنا جميعا في حالة غباء أخلاقي ، متخذين العالم كثدي هائل ليغذي ذاتنا العليا . وقد بدأت دوروثيا تفيق مبكرا من ذلك الغباء . ولكن كان اسهل عليها أن تتصور كيف تكرس نفسها لمستر كاسوبون وتصبح حكيمة وقوية من خلال حكمته وقوته ، من أن تفكر بذلك الوضوح الذي لم يعد فكرا وانما شعورا ـ فكرة تعود الى الحس المباشر مثل صلابة الأشياء ـ بأن لذاته مركزا يقابل مركز ذاتها ، تقع عليها الأضواء والظلال دائما وبالضرورة على نحو مختلف . [٦٩]

لقد تعلمت ألا ترى في « كاسوبون » شخصا يعكس صورتها ويرضي حاجتها ، وأن تعترف به كذات لها الحق في وجود مستقل . ويرتبط هذا التطور عند جورج اليوت بالرثاء لا بالحب . فلم يكن الحب أساس العلاقة بين « دوروثيا » و « كاسوبون » في أي وقت من الاوقات ، بل كانت الحاجة المتبادلة التي منعت كلا منهما من رؤية الآخر على حقيقته . وعندما يضطران الى مجابهة الواقع تتحول مثالية « دوروثيا » واعجابها الى الاحتقار ثم الرثاء ، بينما يسيطر على « كاسوبون » خوف من العاقبة . وتحاول « دوروثيا » في تفهمها لزوجها ورثائها لحاله أن تخفف من آلامه وتوفر له شيئا من الراحة عندما تعلم بمرضه ، ولكنها لا تتحكم دائما في مشاعرها ، وخاصة عندما ينفر من عطفها عليه ، فتقع فريسة لمشاعر الاحتقار والكراهية أحيانا ، وبالذات بعد أن أصبحت حياتها معه قرب النهاية واجبا ثقيلا .

ومن أروع انجازات جورج اليوت ، تحكمها في استجابات القارىء لشخصيات الرواية ومشاعرها المتغيرة المتطورة من مثل شخصيات « كاسوبون » و « روزاموند » و « بالسترود » التي ما كان القارىء يتصور أنه يستطيع التعاطف معها . لقد كان السائد في الرواية الانجليزية حتى ذلك الوقت تصوير الشخصيات اما ناصعة البياض في نقائها واما فاحمة السواد في شرها . ولكن جورج اليوت نجحت في أن تصور شخصيات مركبة ذات أبعاد وأعماق بشرية ، وأن تجمع في نقدها لها بين النقد الساخر والتفهم المتعاطف . وكثيرا ما توجه مشاعر القارىء نحو شخصياتها من خلال مشاعر شخصيات أخرى قريبة منها في الرواية . فتؤدي مشاعر « دوروثيا » نحو زوجها الى نفس المشاعر في القارىء . وتأتي اللحظة الانسانية الرائعة في تصوير شخصية « بالسترود » عندما تذهب اليه زوجته بعد أن علمت بماضيه المشين والعار الذي لحق به . أما عطف « ليدجيت » على زوجته « روزاموند » بعد كل خلاف عنيف بينهما ، فهو يثير رثاء القارىء لحتمية ذلك الموقف المتكرر النابع من أنانية الزوجة وضعف

٦٨ ـ المكان نفسه

٦٩ ـ المكان نفسه

الزوج . ولا تخلو حياة « كاسوبون » مع « دوروثيا » من موقف انساني يحرك الشاعر نحوه ، وذلك عندما يكتشف أنها باتت ساهرة في انتظاره . فيجري بينهما الحديث التالي :

« دوروثيا هل كنت تنتظرينني » . قالها بنبرة اندهاش رقيقة .

« نعم . ما كنت أريد أن أزعجك » . « تعالي يا عزيزتي ـ تعالي ـ انك شابة ويجب ألا تمضي عمرك في الانتظار » .

وعندما وصلت الى آذانها نغمة ذلك الحديث الطيبة الهادئة الحزينة ، أحست بما يشبه الراحة التي قد تحيط بنا لو أننا نجونا من ايلام كائن عاجز . ووضعت يدها في يده ، وسارا معا عبر الممر العريض . (٧٠)

ان التعاطف والتفهم اللذين تعلم الشخصيات الانانية المنغلقة على نفسها أن تشعر بها في لحظات الالتقاء الانسانية هما الاساس الذى بنت عليه جورج اليوت تصويرها لشخصيات الرواية .

ويجدر بنا أن نشير هنا الى صورتين رئيسيتين في هذه الرواية يتلخص فيهما موقف جورج اليوت من الحياة ، وهما صورتا المرآة والنافذة . وترمز الاولى الى بحث الانسان عن انعكاس ذاته على الآخرين . انها رمز للشخص الاناني الذى يستخدم الآخرين كمرآة ليرى فيها نفسه ، كما فعلت « دوروثيا » في زواجها من « كاسوبون » . أما النافذة التي تنظر من خلالها الى الآخرين فانها ترمز الى الشخص الذى تحرر من ذاته . فالمرآة تشير الى النظرة الداخلية الانانية ، بينما تشير النافذة الى النظرة الخارجية المتسامية . والسؤال المطروح في الرواية هو هل يتركز اهتمام الشخص الذى يسعى الى السمو في صورته على العالم الذى يستخدمه كسند لأنانيته ، أم أنه يعترف بوجود العالم مستقلا عنه فينظر اليه من خلال النافذة كشيء خارج عنه ؟ ان لحظة الصحوة والتحرر هي لحظة التسامي على الذات عندما ترمي « دوروثيا » ببصرها بعيدا من خلال النافذة الى الصباح المضيء ، فترى منظرا لأناس يعملون في زمان ومكان محدد ، ولكنهم يرمزون الى الانسانية جمعاء في حاجتهم الى العمل وتحمل مشاق الحياة :

فتحت الستائر وألقت ببصرها الى خارج المدخل الرئيسي نحو ذلك الجزء من الطريق الذى يكشف عن حقول في نهايته .

وكان على الطريق رجل يحمل لفة على ظهره وامرأة تحمل طفلا . ورأت في الحقل اشكالا تتحرك ـ ربما كان الراعي وكلبه .

---

٧٠ ـ الفصل الثاني والاربعون

وعلى مسافة بعيدة عند السماء الضبابية كان الضوء لؤلؤيا ، وشعرت بسعة العالم واستيقاظ الانسان في كافة الأرجاء ، وحاجته الى العمل وتحمل عناء حياته . كانت جزءا من تلك الحياة اللاارادية النابضة ، ولم تستطع أن تنظر اليها من مأواها الفاخر كمجرد مشاهد ، ولا أن تدير ظهرها لتشكو في أنانية (٧١).

اننا هنا في هذه الفقرة في حضرة الكاتبة التي كرست جزءا كبيرا من جهودها لدراسة الشخص العادي وتصويره في عمله اليومي وتأديته لواجبه دون أن يسمى من خلال الفكر المجرد والمثاليات نحو الكمال والتسامي . وعندما تنظر « دوروثيا » بتعاطف الى الرجل والمرأة على الطريق متأملة حال الانسان في الدنيا تطابق مشاعرها وتفكيرها مشاعر وتفكير الكاتبة نفسها ، ولم تعد ذاتها مركزا للكون ، بل أصبح مركز اهتمامها خارجا عنها ، والمهم أن يعمل الانسان دون ان ينظر الى نفسه ودون أن يرسم لنفسه في غرور صورة مضخمة لامكان انجازاته ، رغبة منه في الارتفاع بقدره .

وليست « دوروثيا » الشخصية الوحيدة في الرواية التي عليها أن تتقبل فشل مثالياتها وتحطيم آمالها ، فواحد من مواضيع الرواية الأساسية المجسد في جميع الشخصيات تقريبا هي الآمال البشر بكونها تجاح أرافضل الانسان فيما رسمه لاسعاد نفسه وتحقيق ذاته .

وتمثل جميع الشخصيات الرئيسية الوانا مختلفة من الآمال المفقودة باستثناء « كيليب » و« ماري جارث » اللذين يعملان في صمت واخلاص . ويرتكز مغزى الرواية الأخلاقي في أسرة « جارث » التي لاتتطور نتيجة لتجربتها في الحياة ، لأنها ليست في حاجة الى التلقين الأخلاقي ، بل انها المقياس الذى به نحكم على سلوك الآخرين . والدرس الذى نتعلمه من هذه الأسرة هو ألا نبالغ في مطالبنا من الحياة ، وألا نهبط في نفس الوقت بقيمنا الأخلاقية عندما نستسلم للحدود التي تفرضها الحياة علينا . ويتلخص هذا في شخصية « ماري جارث » وموقفها من الحياة ، التي تقول عنها جورج اليوت :

كانت ماري جارث تحب أفكارها وتستطيع أن تلهي نفسها جيدا وهي جالسة عند الغسق ويداها في حجرها ، ولما كانت هناك أسباب قوية جعلتها تعتقد مبكرا أنه من غير المحتمل أنّ تنظم الأشياء من أجل رضاها الخاص ، فلم تضيع الوقت في التعجب والغضب لهذه الحقيقة .

وقد اخذت تنظر الى الحياة على أنها ملهاة الى حد كبير ، وقررت بكبرياء بل بسماحة ألا تلعب فيها دورا حقيرا

---

٧١ ـ الفصل الثمانون

أو خاننا . كان من الممكن أن تفقد ايمانها بالناس والحياة لو أنها حرمت من والدين كانت تجلهما . ومن معين من العرفان بالجميل النابع من الحب الذي كان أكثر غنى لأنها قد تعلمت ألا تفوق مطالبها حدود العقول .[٣٢]

فعلى الانسان اذا أن يرضى بما قدر له . ان المثالية ذات قيمة لايمكن انكارها ، ولكن المثالية التي لا تعرف حدودا مثل مثالية « دوروثيا » نوع من الجنون المبني على خداع النفس ورؤى العظمة . والقدرة على تقبل حدود للآمال الأخلاقية وغيرها دون أن ينقلب المرء الى التشكك في البشر دليل على الحكمة الفائقة والنظرة المتزنة الى الحياة . وهذه النظرة تتصف بها معالجة جورج اليوت في ميدلمارتش التي تعتبر أنضج وأشمل تعبير عن فكرها وأدبها .

وبالرغم من دعوة جورج اليوت الى تقبل الحدود التي تفرضها علينا الحياة دون التحليق في آفاق الآمال المفقودة ، فانها ما زالت الكاتبة الاخلاقية التي تحكم حكما اخلاقيا على الشخص الفاشل في أداء واجبه نحو الآخرين وفي علاقاته معهم . فهي تصور الآمال المحطمة في ضوء عاملين هامين : أحدهما شخصي ويتمثل في الصفات التي تنتمي الى الشخص نفسه من قوة الارادة وضعفها ، ومعرفة بالذات أو الجهل بها ، أو أية نقاط بشرية أخرى . والآخر اجتماعي . ويمثل الحدود التي تفرضها الظروف على أعمال الشخص وسلوكه . ويتحكم هذان العاملان في مدى قدرة الفرد على تحقيق آماله وذاته . ولكن نظرة جورج اليوت ليست مبنية كلية على حتمية العلم الوضعي ، انها لم تنكر أن السلوك الانساني يرجع الى الظروف الخارجية الاجتماعية والنزعات الداخلية الموروثة ، ومع ذلك فقد كانت تؤمن بأن هناك عاملا في النفس يستطيع أن يصمد أمام هذه القوى الخارجية والداخلية معا ويغيرها . فالارادة في نهاية الأمر عند جورج اليوت ارادة حرة ، ولوأننا كثيرا ما نشعر في رواياتها بأن « شخصية المرء هي قدره » فالنجاح أو الفشل يتوقف في اعتقادها على الشخصية التي يستطيع المرء أن يشكلها . لأن الشخصية ، كما تقول « مسز فير برزر » في ميدلمارتش « ليست منحوتة من رخام ـ انها ليست شيئا صلبا جامدا ، بل هي شيء حي متغير ، وقد يصيبها المرض كما تصاب أجسامنا » . ولذلك لا بد أن يدفع المرء ثمن سلوكه وأخطائه ، كما يحدث في جميع رواياتها ، ولو بعد سنين طويلة من ارتكاب الخطأ . فالمسئولية الاخلاقية هي أساس فلسفتها في الحياة . وبالرغم من أن جورج اليوت من أقدر الروائيين الانجليز على تصوير الضعف البشري بتعاطف وتفهم ، الا انها لاتتردد في نفس الوقت في الحكم على شخصياتها حكما أخلاقيا صارما . كما تطلب من القارىء أيضا اليقظة في كل ما يتعلق بأخلاقيات رواياتها . وفي ادراكها لمسئولية الفرد نحو احساسه العميق بما هو حق وصادق ، وفي تصويرها لمشاعر شخصياتها وأفكارها وسلوكها ازاء تلك المسئولية تصل جورج اليوت بالرواية الى مستوى أدبي رفيع يكشف عن سيكلوجية الشخصية الحية الواعية في علاقاتها الانسانية .

●●●

كانت العلاقات الانسانية الوثيقة في أحسن صورها تمثل في نظر جورج اليوت أجمل ما تستطيع الحياة أن تقدمه لنا . وواضح من خطاباتها لأصدقائها أن الحظ قد رافقها في صداقاتها التي وجدت فيها آثارا عاطفيا وفكرية لشخصيتها . ومما لا ـ

---

٣٢ ـ الفصل الثالث والثلاثون

شك فيه أن أهم علاقة بالنسبة اليها كانت علاقتها مع « لويس » الذي لم يكن مسئولا عن اكتشاف مواهبها فحسب ، وانما كان أيضا زميلا وفيا لازمها طوال أربعة وعشرين عاما متواصلة ، كانت أغنى فترة في حياتها من حيث الثراء الفكري والعاطفي وبالتالي من حيث الانتاج الأدبي .

ولذلك عندما توفي « لويس » في نوفمبر عام ١٨٧٨ أحست جورج اليوت بفراغ موحش ، عبرت عنه بقولها : « ها أنا والحزن نجلس سويا » . ووصفت نفسها بـ« كائن مجروح ينفر من أرق لمسة » . ورفضت لخمسة أشهر أن تقابل أحدا فيما عدا ابن « لويس » . ولكنها لم تلبث أن شعرت أنها لا تستطيع أن تتحمل وحدتها الأليمة ، فكتبت بعد خمسة أشهر من وفاة « لويس » الى « جون كروس » John Cross الذي كان صديقا لها ولـ« لويس » منذ عام ١٨٦٩ ، ورجته أن يحضر لرؤيتها لحاجتها اليه . وكان « كروس » هو الآخر قد فقد مؤخرا شخصا عزيزا عليه ، وهو أمه . فلبى طلب جورج اليوت وبدأ يتردد عليها ، وأخذا يقرآن معا الكوميديا الآلهية لـ« دانتي » Dante ومؤلفات تشوسر Chaucer وشكسبير Shakespeare ووردزورث Wordsworth ، فوجدت في هذه المشاركة الفكرية راحة وسلوانا . ثم تطورت الصداقة الى علاقة أوثق ، واتفقا على الزواج في ابريل عام ١٨٨٠ .

كان هذا القرار خطوة أخرى من خطوات جورج اليوت الجريئة ، التي اتخذتها وهي تعلم تماما أنها ستقابل بانتقاد صديقاتها ومعارفها . وهذا ما حدث بالفعل . فقالت الكاتبة المتحررة « الزالينتون » Eliza Linton ان الدافع لهذه الخطوة كان مجرد رغبة جورج اليوت في تتويج حياتها « بزواج شرعي » . ووصفت هذا الزواج بأنه « فعل ينم عن الضعف » . وانتقد البعض الزواج للفارق الكبير في السن بين جورج اليوت و« كروس » الذي كان يصغرها بأكثر من عشرين عاما . بينما رأى البعض الآخر ان السرعة التي تم بها الزواج بعد موت « لويس » بسنة ونصف فقط ، كان غير لائق ومناقضا لما عرف عن علاقة جورج اليوت و« لويس » من وفاء وحب متبادل . أما أخوها اسحاق ، الذي نبذ جورج اليوت طوال حياتها مع « لويس » ، فقد أرسل اليها خطابا يهنئها فيه على زواجها . وبالرغم من أن القلة من معاصري الأديبة الكبيرة هم الذين فهموا الدافع الى ذلك الزواج ، فاننا نستطيع اليوم ، بالرجوع الى خطاباتها المنشورة ، أن ندرك الوحشة التي ألمت بها بعد موت « لويس » ، وحاجتها الى المشاركة الوجدانية والفكرية ، مما أدى بها الى ذلك الزواج الذي عجب له الكثيرون .

لم تطل حياة جورج اليوت بعد ذلك بكثير . فقد أصيبت بنوبة برد شديدة ماتت على أثرها في ديسمبر عام ١٨٨٠ . ودفنت في مقبرة الى جانب « لويس » . أما « كروس » فقد عاش بعدها بأربعة وأربعين عاما .

ويبدو تصرف جورج اليوت حتى في علاقتها الأخيرة مع « كروس » وزواجها منه ، كما بدا في حالات سابقة ، بعيدا عن التقاليد السائدة ، غريبا عن العرف في المجتمع الذي كانت تعيش فيه . ولكن كما كان الحال معها دائما ، فقد استجابت الى صوت قلبها وضميرها ، دون مبالاة بمظاهر « اللياقة » . ويدل هذا الزواج المتأخر على حاجتها الى اشباع المشاعر الانسانية ، التي طالما نادت بأهميتها في رواياتها وأثرت بها عالمها الابداعي .

وقد سبق أن وجهت جورج اليوت النظر ، قبل أن تتجه الى الكتابة الأدبية بسنوات ، الى أهمية المشاعر وضرورة التعبير عنها . ولا غرابة في ذلك فجورج اليوت واحدة من الكتاب الذين وقعوا تحت تأثير « ورdزورث » الشاعر الرومانسي و« روسو »

الفكر الرومانسي . وفي كتاب كتبته لصديقتها « سارة هينيل » عام ١٨٤٩ أنكرت أن الكلام بعيد عن الشاعر ، وأكدت أنهما متلازمان ، فالكلمة تعبير عما يختلج في القلب . ونرى في هذا الخطاب بوادر المزاج الأدبي الذي دفع بجورج اليوت فيما بعد الى الكتابة الابداعية ، فقد جاء فيه :

> لا تقولي أنني مجرد ثرثارة ، وأن الشاعر لا تتكلم ابدا . سأتكلم ، وأداعب ، وانظر الى الحياة نظرة حب ، الى أن يحولني الموت الى حجر في جمود الرؤوس الشبيهة برأس وحش الـ « جورجون » . تلك الرؤوس التي أعرفها والتي تصيب دائما في احكامها . فما هي قيمة أي شيء الى أن يلفظ به أحد ؟ أليس الكون لفظا واحدا هائلا ؟ لابد أن نلفظ بالكلمة والفعل لتكون للحياة أية قيمة .

لقد عبرت جورج اليوت عن فكرها بالكلمة ، ولكنها عبرت بها أيضا عن الشاعر . وعن طريق « قدرتها السلبية » أي موهبتها في تقمص الشخصيات ، أعطت للقارىء صورا حية نابضة للانسان في علاقاته مع أخيه الانسان ، ملقية بذلك ضوءا ساطعا على التجربة الانسانية . إن كل كلمة خطتها في رواياتها تدل على روح سامية وعقل متفهم وقلب متعاطف . انها مثل الأديب الذي أدرك انسانيتنا المشتركة ، فعاش الحياة في حب وتسامح ، وكشفها بفكره ومشاعره عن أعماقها .

●●●

جيرار دى نرفال وعالم الأساطير المصرية

نفيسه عبد الفتاح شاش

المدرسة بقسم اللغة الفرنسية
وآدابها بكلية الآداب ـ جامعة الاسكندرية

يعد جيراردى نرفال من اقطاب الادب الفرنسي في العصر الرومانسي بالقرن التاسع عشر . ولد هذا الشاعر والقصصي والروائي والمسرحي في مدينة باريس عام ١٨٠٨ وتوفي ـ أو بالأحرى انتحر ـ في أحد شوارعها ليلة ٢٦ يناير سنة ١٨٥٥ . ولهذا الكاتب قصة حياة مثيرة ارتبطت وثيقا بما تحتويه الاساطير المصرية من الغاز واسرار .

فالعديد من مؤلفات جيرار دي نرفال كان لها أعمق الاثر على معظم الكتاب الفرنسيين ، امثال فيكتور هيجو ، وشارل بودلير ، وجيبوم ابولينير ، واندريه بريتون ، ومارسيل بروست ، وجون جيرجو ، وانتزنان ارتو ، وبيلز ستندرار ، وغيرهم من الشعراء والمفكرين والادباء . وعندما أثر نرفال على كل هؤلاء العباقرة والفنانين الفرنسيين كان هو نفسه قد تأثر باساطير ارض عريقة وشامخة ، دولة مجيدة وخالدة ألا وهي مصر العربية بكل صورها الفرعونية واليونانية والرومانية والاسلامية .

ولقد قام جيرار دي نرفال برحلة الى الشرق في اواخر شهر ديسمبر عام ١٨٤٣ ، وبمجرد وصوله الى ميناء الاسكندرية توجه في الحال الى مدينة القاهرة ، فركب زورقا وسار يتهادى بين احضان مياه النيل الخالدة بادئا رحلة الاحلام .. ووطئت قدماه أرض العاصمة الكبرى في صباح اليوم السابع من شهر فبراير عام ١٨٤٣ وما ان وقع نظره عليها حتى صاح قائلا :

« الارض المقدسة .. حقا إنها بلد الأحلام والأوهام ! لقد رأيتها من قبل في احلام طفولتي واني وكأني عشت فيها في زمن من الازمان . ويمكنني ان استعيد وصف قاهرتي وسط الاحياء الخاوية والمساجد المهدمة .. انني اشعر وكأني اضع اقدامي على نفس آثار خطواتي السالفة » .

لقد تملكه شعور خفي بانه رأى كل شيء في هذه البلد وعاش في كل مكان فيها ـ مصر القديمة التي شيدها عمرو بن العاص ، ومصر الجديدة اى عين شمس او هيليو بوليس والمقطم ، بهضبتها العالية والاهرامات التي تدهش الانسان وتبهره ، والنيل بمياهه الارجوانية ـ كل هذه المناظر كانت تتألق أمامه فينقلها الى قرائه ، ولكنها لم تلبث ان بدت في

شكل مختلف اخذ يخفي وراءه اسرارا كثيرة » .. كل شيء كان يقع عليه نظر الكاتب كان يتصبغ في الخيال بألوان مختلفة عن الواقع . كل المجالات التي احاطته ارتدت في الخيال الرموز الاسطورية ، فاذا بها تشع اكسيرا مفعما واخذا للاذهان . وهنا تتحرر الاحلام فتتناثر وتتكاثر وتتألف وفقاً كتاباته بالمشاعر الفياضة التي تحدثت بأحاسيسه الشخصية . واذا بعالم ساحر يبرز من اعماق تلك الثقافة لتجعله يهيم بكل حب في عالم الاساطير المصرية » .

ومكث جيراردي نرفال في القاهرة ثلاثة اشهر تقريبا وكأنها الدهر كله ... فكل يوم كان يزداد تأثره بمصر وبتراثها واساطيرها التي كان لا يكف عن ذكرها ومطابقتها على مشاعره الخاصة واهوائه الشخصية . وكان لهذا الجانب انطباعا فريدا على أغلب مؤلفاته الروائية والشاعرية وقصصه ومسرحياته .

قام نرفال باختيار ما يتناسب مع افكاره فاقتحم المناطق الغامضة وتمكن من استخراج مايلوح بداخله فجعله يظهر في صور جديدة ومتألقة . لقد اختار المؤلف من حوله ما كان يمكن ربطه بما في داخله ، واننا لا نجد فقط في هذا العبقري عالما من علماء الاساطير فحسب بل نجد فيه ايضا عالما نفسيا تمكن من الانصات الى كل الهمسات الدقيقة التي هزت مشاعره واثرت فيها فجعلتها تعالج موقفا وتجيب على تساؤلات وتترجم دقات قلب ممزق وحزين .

وحتى يستطيع جيراردي نرفال الربط بين الواقع والخيال والمدنس والمقدس والدنيوي والسماوي ، قرر هذا الفيلسوف ان يقتحم عالم الاساطير جميعها . وبدا له هذا اللون من الادب وكأنه « بناء شامخ مكون من عدة طوابق » ـ كما جاء في قول الاديب ميشيل توربيه ـ « طوابق متسقة ومرتبة ، مجتمعة ومركزة تحت كنف وادارة ومشاعر النفس البشرية » .

فطبيعة هذا الكاتب بما كانت تتسم به من حساسية نادرة جعلته لا يكف عن التجول في الاعماق البعيدة ، وأعماق تلك الاساطير التي لن نكف نحن عن مقابلتها كلما ابحرنا في مؤلفاته . فالاساطير الاولية التي ذكرت في الكتب السماوية والاساطير الفيثاجورية والافلاطونية وكل ما قيل عن آدم وحواء وقابيل وهابيل وايزيس واوزيريس ، وتفتيس وحوريس ، وست وانوبيس ، وغيرهم كان يدوي في مؤلفاته واذا بكل هؤلاء الشخصيات والآلهة تحيا وتنبض تحت قلم جيرار دي نرفال واذا بالجميع يتقابل ويتعانق ويتفاوض ـ وينعكس هذا كله في سطور خلابة تتذوق فيها « اكسير الاساطير » .

وما ان يتحدث هذا الشاعر عن الاسطورة حتى يجرفه تيار الغموض الى محاولة تفسير الغازها المتتالية .

لذلك نجد عند كتابه « رحلة الى الشرق » ان نرفال يتلو علينا من خلال قصصه المتلاحقة غموضا واسرارا شتى شبيهة بالتي نقرأ في القصص البوليسية . « فقصة الخليفة الحاكم » او « قصة ملكة سبأ وسليمان أمير الجان » تجعل القارىء يتوقف امام سلسلة من الاستفهامات حيث تتكاثر التساؤلات فيسودها جو من الغموض الذي طالما تلمسناه في قصص الف ليلة وليلة . انه جو يشع في الآفاق كل آيات السحر والجاذبية فيشد القارىء الى عالم بعيد يسمح له بالتجول بين ساحات القصور الفتانة البراقة التي تتألق فيها انوار الشموع وضياء المصابيح .. وهنا نشاهد بنات الحور بثيابهن السندسية الفضفاضة وحليهم المرصعة والاحجار الكريمة وهن يتهادين في وسط هالة من النور . واذا ببطلات قصصه تظهرن في جمال الصباح متباهية هي الاخرى في رشاقة وخفة ودلال ، متألقة بين المجوهرات الساحرة وخاتم الملك ، مرددة انشودة عذبة وسط الطيور الفاتنة .. ويرتفع الستار على اعماق الكرة الارضية فتظهر امامنا مملكة الجان وهنا تنبض القلوب وتهتز المشاعر وتفيض الاحاسيس بكل لمسات الفنون .

كان هذا كله يسهم في عالم عجيب لخيال بعيد تتجدد فيه مغامرات عنترة بن شداد وقصص ابي زيد الهلالي واساطير مجنون ليلى . ولكننا اذا امعنا النظر في هذه النصوص لاكتشفنا الكثير فالكلمات جعلها الكاتب اقنعة محكمة أراد بها هذا الفنان ان يخفي ما بداخل نفسه الشقية من اسرار دفينة وصراعات مؤلمة .

لقد فقد جيرار دي نرفال امه وهو في عامه الثاني وكان طفلا بريئا يلهو ويلعب في منزل جده وبين شقيقات امه . ومنذ هذه اللحظات ظل تحت سيطرة الانسانية الغالية التي حرم منها الى الابد فكتب يقول :

« انني لم أر امي قط ، صورها ربما فقدت أو سرقت لا ادري ، انني اعلم فقط انها كانت تشبه لوحة من لوحات برودون او فراجونار كان يطلق عليها اسم التواضع » .

فقدان هذا الكاتب لأمه ولكل ما كانت تملك من حلى وثياب وصور جعله يشعر بحرمان رهيب فالدراسات العميقة والتحليلات النفسية اوضحت لنا وجود عقدة نفسية عند الكاتب جعلته يبحث في كل مناطق الغموض متغلغلا في اعماق الاساطير حتى يصل الى هدفه وهنا فتحت له الاساطير طريقا طويلا ظل يسير فيها حتى نهايته المثيرة . لقد كانت الاساطير هي الوسيلة الوحيدة التي تسمح له ان يحلم ويفكر فيبحث ويجد ليعيش ويتعرف في نهاية الامر على حقائقه المريرة . فأثناء اليقظة واثناء النوم وحتى في احلامه كان يحاول جاهدا الوصول الى المستحيل . كان يسعى الى طريق يقربه من والدته المفقودة . لذلك اهتم بالسحر والشعوذة وعالم الارواح والفلك وغيرها من الغيبيات التي كانت تقيم في اعماقه وتتشابك على الدوام . فتناسخ الارواح والتقمص وتقابل الارواح في عالم آخر كانت كلها مجالات هامة بالنسبة لهذا الاديب شكلت لديه محورا للاسطورية فجعلته ينفي على الاطلاق قضية العدمية . كل حياته كان يبني عليها الحلم والخيال . وبقدرة الاتصال بعالم الاموات فيقبل الكاتب على جميع الاديان ليرجعها جميعا الى ديانات قدماء المصريين وهنا يقوده فكره المشوش بالشكوك الى عالم مثالي متوج بالنور ومغلف بأمل لقاء حبيبته المفقودة . كان هنا يكمن الجرح الاول العميق الذي بات ينزف سنين طويلة وظل ينبع كل الذكريات والآلام والتأوهات المريرة فمنذ اللحظة التي علم فيها نرفال وفهم معنى وفاة أمه لم يكف عن بناء حلمه الهائل الذي ضم كل خطوات مصيره . وبالرغم من هذا الحب العنيف الجنوني الذي كان يعيش بداخله الا انه لم يذكر والدته في مؤلفاته الا قليلا جدا . لقد كان حقا اعمق سر لعذابه وانحرافاته العقلية . فقد

توضح لنا هذا الارتباط الوثيق عن طريق الرموز الواضحة في كتاباته والتي لم يستطع اخفائها . ففي عام ١٨٤٦ وعندما بلغ الكاتب الثالثة والثلاثين من عمره هيمنت عليه بطريقة تسلطية صورة امه . وعندما قام برحلات الى المانيا وسويسرا وإيطاليا واليونان وتركيا وسوريا حتى وصل الى مصر كان وقت ذلك يسعى في العثور على الانسانة الغائبة التي طغت على وجدانه ومشاعره ولم يكن نرفال من الذين يندفعون وراء المجهول بحثا عن الجديد ولكنه كان من الذين يرتادون نفس الاماكن المعتادة لرؤية ما سبق مشاهدته من قبل محاولا بذلك تضميد جرح قديم لقلب يتألم من حنينه الى الماضي . وكان السفر بالنسبة لهذا الكاتب كمثل نبع متدفق من الذكريات والاحلام الشافية وكان ايضا مأوى للهروب من ماديات الواقع الدميم الذي كان يحاول دائما تجنبه . هذا الواقع المرير كان يخشيه ويسبب له الكثير من المتاعب . فالمشكلات العديدة كانت تحيط به : رحلته البسيط وقصصه الغرامية الفاشلة وقتياته للحنان بسبب قسوة والده العنيف وعدم انطويه على قراء يثمنون ذلك الوقت مؤلفاته . كل هذا جعله يسعى الى الهروب نحو الاسفار البعيدة .. كان يعشق الترحال ويأتم التنقل حيثما أراد الله له . انه ولد رحالة ، ولم يحب المال الا ليستخدمه في الرحيل وعند عدم عثوره على المال الذي يتيح له السفر ، جعل يرحل بعقله ، وفي النهاية عندما فقد عقله قرر ان يرحل في رحلة جديدة من عالمنا الحاضر الى العالم الآخر ..

ومن خلال رحلاته كان جيرار دي نرفال يسعى الى الاتصالات العديدة بعوالم اخرى ولا سيما عالم الموتى . كل ما كان يصبو اليه في قلقه الدائم وكل ما كان يهدف اليه اعواما طويلة كانت تنحصر في فكرة واحدة وهي التأكد من وجود حياة اخرى يستطيع ان يقابل فيها كل من فارقوه وبالتالي سيصل الى الالتقاء بامه .

وكلما مرت الاعوام كان الكاتب ينادي بالطهارة والدته في صور شتى . وبالتالي اتخذت هذه الانسانية صفات كثيرة ومتغيرة الى ان تبلورت في النهاية الى صورة لاحدى الآلهة . وكان نرفال يتبع اثر هذه الآلهة طوال فترة اسفاره حتى وصل

الى مصر التي تركزت فيها الصورة الحقيقية لالهة الالهة . فانه التي امضى حياته في البحث عنها متمنيا رؤيتها وجدها تتجسد روحا روحا في صورة الالهة ايزيس والتي كان يطلق عليها الفراعنة اسم الالهة الام . ولا عجب ان تكون اساسه راسخة في عالم الاساطير المصرية .

لقد كان هذا الكاتب مزودا بالدراسات والمعلومات الكثيرة منذ صباه . وكان يعرف كل شيء عن هذه الآلهة لانه كان يجيد العديد من اللغات كالايطالية واليونانية والالمانية والفارسية والعربية . وعندما وصل الى القاهرة انهال على المكتبات العامة ملتهما كتبها العلمية والتاريخية التي تحدث فيها المؤلفون عن الاهرامات والآلهة المصرية والكتابات الهيروغليفية والاساطير الكونية . واهتم ايضا بقراءة التوراة والانجيل والقرآن . كل هذا الاطلاع كان له أعمق الاثر عليه وعلى مؤلفاته . ذلك لانها كانت في بعض الاحيان تحتوى اجابات كثيرة على كل تساؤلاته واحداثها المتعددة . ومن هنا نستطيع ان نعرف سبب تشبع مؤلفاته بهذه الالوان البراقة التي وضعها في قالب مزود بمشاعره الخاصة وآلامه الدفينة .. فكتاباته تبدو في اغلب الاحيان وكأنها مزيج بين الحلم واليقظة فقد كان دائم الحرص على اختيار كل ما تشابه بظروفه واحواله ومشاكله فيختار من الاساطير ما يناسبه ثم يضعه في القالب الفني الرائع . هذا ما جعله يختلف كل الاختلاف عن الكتاب المستشرقين امثال شاتو بريون ولا مارتين وفلوبير وغيرهم . فكل هؤلاء عندما زاروا مصر لم يروا فيها سوى مناظر ليلتقطوها لبلد جديد ينقلوه الى قرائهم . أما جيرار دي نرفال فقد استطاع ان يعثر على عالم جديد لم يكتشفه احد من قبله ، عالم تمكن من خلاله ان يبرز مشاعره واحاسيسه الفريدة فيستطيع بكل مهارة عرض مصيره الشخصي مصير فنان عبقري فذ .

لقد اهتم نرفال بمصر الاسطورية العالمية الخالدة التي ظلت صامدة مدى العصور والتي سبق له مقابلتها في احلامه البعيدة . فكم من مرة لاحت في آفاقه وبرزت في خياله وهو ما زال طفلا او صبيا يلهو وحيدا وسط غابات ارمونفيل او مورتفنتين بفرنسا . ثم وسط الكتب المتناثرة في مكتبات هذه القرى البعيدة .

وعندما كانت مصر أمامه مجرد سراب او احلام يقظة لم تلبث اساطيرها ان ظهرت وبرزت بين سطور الكاتب . واذا بخلفائها وامرائها يتمركزون بثقل في قلب مؤلفاته . واذا بآلهتها وملوكها يتجولون في تؤدة وثقة ليوضحوا افكار بمعاني عميقة ومثيرة . هنا نرى الحاكم بامر الله الفاطمي واخته الاميرة ست الملك وهناك نشاهد سليمان بن داوود واقفا الى جوار بلقيس ملكة سبأ واذا بعالم هائل من القصص والاساطير يهيمن على كتابات نرفال فيروى ويترجم عبقريته الفائقة .. وتتفتح امام القراء عوالم متعددة فيتنقل من عالم فرعوني الى آخر مسيحي ومن جو مسيحي الى تراث اسلامي . وهنا ينقل نرفال من الشرق افكارا براقة وجذابة فيحملها تنهال على الادب الفرنسي لتغزوه بلغة أما مشاعره الفياضة التي كانت تغلف هذا كله فكانت بمثابة تيار كهربائي مستتر ينبعث بلوته فيوقظ الاحاسيس ويجعلها تتدفق بغزارة فتملأ المؤلفات النرفالية بألوان واشكال لا مثيل لها .. وهنا تتغذى النفوس وتترطب القلوب بالشاعرية الفياضة النابعة من قلم الفنان ..

هذا المظهر الجذاب لا يلبث ان يقتنع ليبدو من خلفه الاصالة الفنية والحواس المرهفة والدقة الفائقة . فارتباط مشاعر الكاتب بالاساطير المصرية جعله يستخرج منها رحيقا شافيا ولذيذا مولدا لنغمات عذبة تأخذ بلب القارىء الى عالم الاسرار .

واذا لاحظنا ان معظم النقاد والادباء الذين اهتموا بدراسة هذا الفنان الكبير لم يذكروا هذا الجانب الهام في حياته الا قليلا جدا ـ اي ارتباطه بعالم الاساطير المصرية ـ او ربما مروا عليه مر الكرام . فهذا يؤكد لنا مدى صعوبة التوغل في هذا المجال حيث ان مساحات البحث فيه تتطلب الكثير من الالمام بهذا العالم الغامض العظيم .

لذلك وجدنا انه من واجبنا محاولة العمل على توضيح هذه الصورة الهامة التي تسكن في الظلال وعلينا ايضا ان نعمل على افساح المجال لاستخراج هذا الكنز المكنون

وابراز هذه الثروة الفكرية والادبية المدفونة عن طريق البحث والتنقيب .

وموضوع الاساطير المصرية في مؤلفات وحياة جيرار دي نرفال يعتبر حقلا هائلا وقطعة ارض عذراء وخصبة للغاية فهذا الموضوع يشكل قلعة راسخة قائمة بذاتها تضم سيكولوجية ومعالم الدراسات الاسطورية وخفايا العالم المجهول .

ويتضح لنا من ذلك وجود ثلاثة اركان هامة هي :

اولا : ضمير الكاتب .

ثانيا : عقله الواعي ..

ثالثا : عقله الباطن . وشكلت هذه الاركان الثلاثة عن طريق الاساطير المصرية نواة موضوعنا هذا ، وحيث انه لا يمكن بأي حال من الاحوال دراسة هذا الكاتب الا من الاعماق اي من خلال معنوياته واحاسيسه ، لذلك وجدنا ان تطبيق التحليل النفسي المتخذ من فرويد ويونج وادلر وغيرهم من المحللين النفسيين وهي الوسيلة الوحيدة للوصول الى هدفنا ، وهي ايضا الاداة الفعالة للتغلغل في اعماق هذا العبقري العظيم . وبالتالي نتمكن من القاء الاضواء على تصرفاته وتطور سيكولوجيته التي اظهرت العديد من التشخيصات الموضحة لحالته المرضية .

ومحاولة استكشاف اعماق عالم الاساطير المصرية من خلال عمل الاديب استطعنا تركيزها في ثلاثة مراحل هامة ابرزناها في ثلاثة اجزاء تناول الاول منها موضوع « عالم الاسرار » وانقسم هو نفسه الى فصلين اولهما تحدث عن « الرموز الاسطورية » وما احتوته من معاني والوان واشكال لقصص الحيوانات والنباتات والاحجار الكريمة وكل ما رمزت اليه مما جعل الكاتب يرتبط بها نقلا عن الفراعنة . واذا بصور عديدة للحيوانات مثل الكلب والقط والصقر والعجل تفصح عن عالم الآلهة المصرية مثل أنوبيس واستت وحورس وأبيس وغيرهم ، ويندمج الكاتب في هذه الصور الى ان ينتهي به الامر الى اعتناق بعضها فيتشبه بالاله الصقرحورس وتعتبر نفسه اله الشمس فيشعر وكأنه هو الآخر يعيش حياة هؤلاء الآلهة الذين يغدون ويجيئون في تؤدة وخيلاء تارة مختبئين وراء السطور وتارة واضحين موضحين ما يدور بداخل الكاتب من قلق وصراعات داخل هذا العالم : عالم الاسرار تنتقل من الرموز الاسطورية الى « الغيبيات الشرقية » فنرى المؤلف يهيم في عالم الارواح والسحر والشعوذة فيرجع بناء الاهرامات الى اهل الجان محاولا اثبات نظريات وهمية . انه يؤكد ان اهرامات الجيزة احتوت على سراديب عديدة خصصت للغوص في اعماق الكرة الارضية وعلى كل من يرغب الوصول الى معرفة اصل الوجود ان يسير فيها الى النهاية .

ويسترسل الكاتب الرومنسي في احلامه فيبرهن على تناسخ الارواح ويؤيد قراءة الكف « والكتشينة » ويتحدث باقتناع عن الارقام وما تشمله من معاني واسرار ومدى ارتباطها بحياة الانسان ثم ينتقل الى عالم الفلك وكل ما يحتويه من كواكب تضم الكثير من الغيب الذي لا يعلمه الا الله سبحانه وتعالى .

وعندما يصل نرفال الى هذا الحد يكون قد وصل الى الرغبة الجارفة للتعرف على الاديان جميعها ، وتأتي المرحلة الثانية او الجزء الثاني من هذا الموضوع والذي اطلق عليه عنوان « تجارب العالم الآخر » فيتوضح في فصله الاول « تعداد الاديان » التي ملأت مؤلفاته ثم « الانهيار الى اعماق الجهنم » يكون مضمون الفصل الثاني من هذا الجزء .

ويأتي الجزء الثالث والأخير وعنوانه « مذاهب خالدة » ويشمل ثلاثة فصول الاول يشدو « سمفونية المكان والزمان » والثاني يغزو آفاق « الانوثة الخالدة » والثالث يردد ألوان « الموت والخلود » .

ومن ابرز هذه الاجزاء والفصول نستطيع ان نتناول الفصل الاول من الجزء الثاني الذي اهتم بالاديان واساطيرها التي اوضحت صلة قوية بكل ما كان يدور بداخله من صراعات والآم فقد التزم نرفال بدراسة ديانات كثيرة وتعمق في العديد من الكتب الدينية ولكن كان هذا كله مجرد رغبة للبحث والتعرف لا عن اقتناع او ايمان . كان

احساس غريب يحثه دائما على العثور على سر مكنون الحياة . لذلك انغمس ترفال في القراءات بحثا عن مصادر الخليقة ومعانيها واسرارها ، وحيث انه كان متأثرا منذ صباه بقصة « فاوست » للاديب الالماني جوته التي ترجمها واثبت براعة خارقة في هذا المجال ، فقد سيطرت على تفكيره وتركت فيه آثارا عميقة ، منذ تلك اللحظة وسار الكاتب يتخبط بين الخير والشر وبين الفردوس والجحيم وبين الحياة والموت . كل هذا دفعه الى الاهتمام بالمذاهب والاديان ، وذات يوم عندما اتهمه أحد الاصدقاء بعدم اعتناقه أي دين نظر اليه باستياء عجيب واجاب عليه قائلا : « انا لا اعتنق أي دين ؟ احب ان اعرفك ان لي اكثر من سبعة عشر دينا » .

ومن هذا الرد الذي أدهش الصديق يمكننا معرفة مدى اهتمام الكاتب بالديانات الفرعونية التي مارسها قدماء المصريين وكذلك الاديان السماوية والمذاهب المتعددة التي طالما ابهرته وهيمنت على لبه وخياله ونعود لنقول ان مرجع هذا كله قد يكون لنشأته الاولى وفترة طفولته التي امضاها في بيت عم والدته هذا الرجل الكهل الملحد الذي كان حجب عن الطفل البريء معرفة الله سبحانه وتعالى اجابة قائلا : « انه عبر الشمس ! » . وقد صرح بهذه الاعترافات في كتابه بانوراما وافصح عن جو الغموض الذي نشأ فيه عند هذا الجد ، وما كان على الصبي الا ان يقبل الاجابات الغريبة على تساؤلاته ، ومنذ هذه اللحظات بدأت مثل هذه العبارة تتمركز في عقله الباطن فتسيطر عليه سيطرة تامة وتدفع به الى طريق شائك ووعر ، واذا بنا نجده تارة ساجدا امام شروق الشمس في خشوع وتارة اثناء غروبها محاولا العثور على منابع الحياة الاولى ممجدا العبادات الجاهلية باحثا فيها عن جذور الاديان ، فيوجه كل دراساته وافكاره الى الاساطير التي ذكرها قدماء المصريين فيتوغل في الغازها المتلاحقة ومراميها المسترسلة .

ويؤكد الكاتب ان كل ما ظهر بعد ذلك من أديان ما هي الا تطور او بلورة لما جاء عند الفراعنة ومن بعدهم الاغريق ، فالاله سيرابيس هو تطور للاله اوزيريس والالهة ايبوهي صورة متطورة للالهة ايزيس وكل الالهة التي ظهرت في العصور التالية ما هي الا نفس الصور لشخصيات سالفة مرجعها جميعا الفراعنة .

كان جيرار دي نرفال يرحل دائما ومعه زاده وزواده من المعلومات القوية الثابتة في اعماقه ، وثقته القوية بأن هذه المعلومات هي وحدها التي تحمل الحقيقة فكلها تؤكد حتمية الوصول في يوم ما الى الفردوس المنشود .

وكانت فكرة العثور على كل ما افتقده في الماضي تراوده بصفة مستمرة وبطريقة مرضية وتسلطية تجعله دائم البحث عن العهد السابق راغبا ان يحيا حياة الاولين وان يعيش معهم في عالمهم البعيد وكان يعتبر هذا النوع من السلوك بلسما شافيا لنفسيته الممزقة .

ويتحدث المحلل النفسي يونج عن هذا السلوك الشاذ فيقول ان المريض يحاول دائما استغلال هذا الاسلوب للتغلب على احساسه بالقلق النفسي ، فرغبته في تضميد جروحه تجعله ينظم عالما آخرا يعيش بداخله محاولا عن طريقه تهدئة نفسه والتخلص من ارتباطه بالواقع ، وبالتالي يستطيع الاندماج في عالمه الجديد . هذا التحليل مرتبط ارتباطا وثيقا بنظرته للديانات ورؤيته لها . ولكن هل تمكن بالفعل ان يصل الى الهدوء النفسي والى راحة القلب وهل تمكن من معرفة نفسه وتحليل ما بداخلها من معاني للديانات ؟

لقد سار نرفال في طريق معقد ، مليء بالاعاصير والالتواءات التي جرفته الى تيارات الهواجس والجنون .

ويتوضح من خلال الاساطير الدينية التي ذكرها نرفال في مؤلفاته انه تناول موضوع الدين بصورة غير ثابتة ، صور مهتزة يعبر فيها عن مشاعر فنان أراد خلق كون جديد طبقا لمواصفات تكمن بداخله ففي قصة « النصة » التي رواها في رحلة الى الشرق جاء بحوار دار بينه وبين ضابط الماني تقابل معه عند سفح الهرم الاكبر وخرج من هذا الحديث الى قصة موسى عليه السلام وما لبث ان ظهر هذا النبي في ثوب فرعوني فأضفى عليه صفات الكهنة المصريين القدامى وشبه حياته وتجاربه بتجارب قدماء المصريين الذين كان

عليهم ان يمروا بصعاب كثيرة حتى يتوصلوا الى النقاء من الذنوب والطهارة والشفافية .. وينتقل الكاتب من هذه الفكرة الى فكرة أخرى استلهمها من الكتب السماوية فيتحدث عن الشجرة المحرمة التي كانت سببا في خروج آدم وحواء من الجنة ونزلها الى الارض ويهدف الكاتب من هذا كله هو محاولة الى التأكيد ان الشر يتغلب دائما على الخير في أي انسان مهما كان لديه من قوة .

ونلاحظ ان نرفال دمج بين القصتين فموسى عليه السلام يطرد هو الآخر من الجنة لانه لم يستطع مقاومة اغراء ثمرة الشجرة الملعونة وبالتالي يحكم عليه بالسير في الارض بلا هدى ولا هدف تاثرا المعلومات التي تلقاها على يد الكهنة ورجال الدين الفراعنة ولكنه في نفس الوقت ناقم عليهم حاقد عليهم متربص لهم لانه يشعر انهم هم الذين كانوا السبب في خروجه من الفردوس المنشود .. ويسترسل الكاتب في ابراز خبايا عالمه المجهول من خلال اساطير أولية يرجعها كلها الى مصر ام الحضارات ومنبع الديانات ومهد الآلهة ويؤكد جيرار دي نرفال انه اذا توضحت فكرة الفردوس او قصة تفاحة آدم او اسطورة الثعبان والشر أو غيرها وجاءت كلها واضحة في الكتب السماوية فيكون علينا معرفة مصدر ومنبع هذا التراث ، ان مرجعه مصر . وسبق ان ظهرت كل هذه الصور موضحة منذ ازمنة بعيدة على الاحجار وجدران المعابد المصرية ... وبالتالي يعود بنا نرفال ليقول ان موسى ومن قبله ابراهيم ابو الانبياء وكل من جاءوا بعدهم تعلموا جميعا من قدماء المصريين اصول الحكمة والبلاغة والفكر في الاديان .

فمنذ نوبة جنونه الاولى التي تفجرت عام ١٨٤١ والتي دخل على اثرها احدى المصحات النفسية والكاتب يضع لكل كلمة ولكل فكرة يقرأها او يسمع عنها أسس ومعاني مصادرها المذاهب والاديان التي كانت موجودة بمصر . ويزداد اهتمام الكاتب بهذه المجالات بعد وفاة الممثلة المسرحية جيني كولون التي كانت تربطه بها عاطفة جارفة استولت على قلبه ولبه ووجدانه . فمنذ ان قابلها وتعرف عليها عام ١٨٣٧ وحتى بعد زواجها من رجل آخر عام ١٨٣٨ ، وظل هذا الحب ملتهبا رغم انه كان من طرف واحد . هذا مما زاد آلامه وآسيه جروحه . التي نزفت اكثر واكثر عند موتها في يونيه ١٨٤٢ . وازداد تعلق الكاتب بالعالم الآخر ، عالم الموتى الذي ضم معبودته ومن قبلها امه الحبيبة ، فأخذ يتخبط بين خبايا هذا العالم المجهول محاولا اقتحامه بواسطة الاطلاعات المكثفة على المذاهب المتعددة كالفيثاغورية والافلاطونية والماسونية ، متوغلا في معتقدات الصليبيين والعابدة والروز كروا (Roso — Croix) وغيرهم . كان يريد من هذا كله العثور على الطريق الموصل لكل من أحبهم وتركوه ليسكنوا عالما مزينا بالورود مبهجا بالانوار .. وبعد تأملات عميقة يعود ليؤكد ان هذه المذاهب هي ايضا امتداد لما قاله الفراعنة الذين سجلوها في نقوشهم على الاحجار واوراق البردي . فقد اثبتوا ان العالم الاخر هو عالم السعادة والهدوء وراحة النفس . هو ملتقى الاحبة التي افترقت على الارض ولم تحظ بنصيبها من الدنيا . وهنا يذكر جيرار دي نرفال أسس الافلاطونية الحديثة التي ظهرت وترعرعت بالاسكندرية عاصمة الامبراطورية اليونانية حينئذ ، والتي قامت على نفس المعاني المأخوذة من الفراعنة . هكذا ظل يسعى وراء العثور على صورة المرأة المفقودة الى ان وجدها قد تجسدت امامه في صورة الالهة المصرية ايزيس . فيضمها المؤلف الى مجموعة القصص التي اطلق عليها عنوان « بنات النار » وشملت عدة صور لفتيات ربما قابلهن في الواقع او في الخيال . البعض كان له اتصال بحياته في حاضره والبعض الاخر كان يكمن في عقله الباطن ويظهر في احلامه ليعبر عن مشاعره الدفينة واحاسيسه المرهفة مترجما بذلك أسباب قلقه العميق وتوتره المستمر .

وعندما تحدث عن المسيحية لم يتردد لحظة في ارجاع هذا الدين ايضا للمصريين فيقول :

« أليس من الملاحظ ان مصر هي التي وضعت حجر الاساس في تشييد الدين المسيحي » .

ويتجه المؤلف على الفور في ابداء المواضيع التي تبرهن على ان مريم العذراء ما هي الا صورة للالهة ايزيس الام المقدسة عند قدماء المصريين وهي نفسها ايضا التي ظهرت

في الصور ممسكة بوليدها السيد المسيح عيسى بن مريم ، ويصفها الكاتب متألقة في صورتها وقد حملت على ذراعها الايمن ابنها بينما امسكت باليد اليسرى عصاة تشبه صولجان الالهة الفرعونية . ولم يتوقف الكاتب عند هذا الحد من التشبيه بل راح يقول ان شكل القمر الذي تحت اقدام مريم العذراء في معظم صورها وكذلك الهالة المشعة التي تطوق رأسها هما ايضا نفس العلامات التي نجدها واضحة على تماثيل الالهة المصرية . ويسترسل الكاتب في تقريب التشابه بين السيدتين الى ان يدمجهما تماما في صورة واحدة يتضح منها ان هدفه هو ابراز صورة امه وتحويرها من خلالها . وبالتالي يقترن السيد المسيح بالاله حورس فيشيرا في نهاية الامر الى صورة الكاتب نفسه ، ويقوده خياله الى التصور انه هو ربما يكون ملكا او الها .. ويتفجر كل هذا في انشودة جذابة ، ملحمة بارعة ، ديوان شعر براق اطلق عليه عنوان « أماني وهمية » (LES CHIMERES) وهذه اللقطة الفنية مكونة من ثماني قصائد عناوينها الاتية : « دلفيكا » « الدسديشادو » « ميرتو » « انتيروس » « أبيات ذهبية » « المسيح والزيتونة » و « حورس » .

وتعبر قصائده هذه تارة عن المسيحية والرغبة في التوبة وتارة عن العبادات المتعددة في الجاهلية والعصور القديمة وتارة اخرى يتحدث عن نفسه فيتشبه بابليس ويصف نفسه بالحزن والكآبة وقد اصابته اللعنة التي لا رجعة فيها .

ويضيف الكاتب الى هذا المزيج الشعري الرائع القائم على المعتقدات والديانات معلومات اخرى مستمدة من الاسلام ، انه قدم اياته في قالب جديد حاول ان يستلهمه من القرآن الكريم . فقد عرض شعره وكأنه مغلف بطبقة من الغموض المحتاج دائما لبعض التفسير ، ظهر في شكل مزيج من اربعة عناصر اللفظ المنطوق والمعنى الدفين وبدء الغيبي وعلاقته بالعالم الحقي ، وكان هذا كله مرتبطا ارتباطا قويا بالمذاهب الروحية . فهذه الاسس الاربعة التي وضعها الشاعر كانت احيانا تشبه ما قام عليه الاسلام من صفات تتركز في اربعة طوائف الا وهي طائفة المؤمنين والمصطفين والصحابة والانبياء ، وتقترب ايضا مما اتسم به القرآن الكريم من معاني متسقة وكليات واضحة ظاهرة واخرى خفية باطنة وحدود مغزى أمر بها الله سبحانه وتعالى .

ويضيف جيرار دي نرفال الى هذه الملحمة العميقة المعاني جزءا تكميليا من تسع قصائد اخرى يسميها « أماني اخرى وهمية » (AUTRES CHIMERES) يشير في احداها الى قصة من ابرز قصص سيدنا محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم ، فيذكرنا بما دار بين نبي الاسلام وبين جبريل عليه السلام في الرحلة التي قاما بها عند عبورهما السماوات السبع حتى وصلا الى الشجرة المقدسة سدرة المنتهى ، هذه الشجرة الهائلة التي تحمل أطيب واعذب الفاكهة وهنا توقف جبريل ، وعندما طلب اليه الرسول صلى الله علية وسلم ان يتقدم اجابه قائلا : اذا تقدمت لاحترقت واذا تقدمت لاحترقت » .

وتوقف جبريل عند هذا الحد وتقدم النبي عليه أفضل الصلاة والسلام ليناجي ربه في جنة النعيم . ويهتم الشاعر بابراز بعض نواحي هذا الحديث الشريف فيعطي نفسه هو الاختبار في هذه القصة مقررا ان جبريل هو أخوه لان نرفال هو روفائيل وانه يرى نفسه واقفا عند حدود السماوات السبع حيث يقف الملائكة الثلاثة : جبريل وميخائيل وروفائيل وبالتالي يشعر الكاتب انه باسناد شخصية روفائيل الى شخصه يكون قد تطهر وتخلص من ذنوبه وبالتالي توصل الى التوبة والغفران فيوضح فرحته قائلا :

« كنت اجلس شاديا عند اقدام ميخائيل »

هكذا تأثر نرفال بالقصص الدينية التي كانت مثله الاعلى يقتدي بها دائما محاولا الاندماج فيها والتوغل في غياهب غموضها ليستمد منها وحيه والهامه .

« فالكلمة ما هي الا سرابٌ ذهني متجدد » كما جاء في قول احد المفكرين المعاصرين .

ونجد ان جيرار دي نرفال لم يشعر انه غريب على جو الاسلام وما يدور فيه من تفاسير واحاديث بل كان يكتشف فيه يوما بعد يوم كل السحر والجمال ، فهذا الدين الذي يسود مصر الحديثة يستحق كل تقدير واعزاز .. هذا الدين

يبهر الاذهان حتى يجعلها تنحني في خشوع أمام عظمته وجلاله .

ويلفت نظر الكاتب منظر الجناح المخصص للسيدات المسلمات المسافرات على ظهر السفينة التي كان يستقلها في رحلته . واهم ما شد انتباهه في هذه الرحلة الممتعة الطريقة التي كان يعامل بها الازواج زوجاتهم . فانهم لم يترددوا لحظة في تقديم كل الخدمات اليهن بادئين بحمل مياه الشرب حتى مياه الوضوء . ثم مساندتهن عند شعورهن بأي تعب او غثيان سببه دوار البحر واخيرا معاونتهن في كل اللحظات حتى يكفلوا لهن جميع اسباب الراحة والرفاهية . كان الرجال يحرصون كل الحرص على حجب زوجاتهم عن انظار المتطفلين من الاجانب الذين كانوا متلهفين لرؤية هذا الجمال المستتر فيحاولون جاهدين ترقب أي لحظة لتلتقي اعينهم بهذه الفتنة الساحرة المختبئة تحت « اليشمك » البراق ....

ولم يكف الكاتب عن تأمل حفيف النيل الساحر باحثا عما يلوح بداخله من شوق الى ما تسطره العادات والتقاليد الموروثة من الاديان . فعندما يقع نظره على مئذنة مسجد يتجه خياله في الحال الى موضوع قصة يونس عليه السلام الذي ابتلعه الحوت فظل بداخل احشائه سنين طويلة الى ان أذن له ربه سبحانه وتعالى واستجاب دعاءه فاخرجه من بطن هذا الحيوان الرهيب . ويتصور الكاتب الفرنسي ان يونس نزل في نفس المكان الذي شيد فيه المصريون هذا المسجد الجميل تقديرا للذكرى المجيدة معلنين بذلك عرفانهم بالجميل وتضرعهم وشكرهم الى الله عز وجل .

ويلتفت نرفال بنظره الى البحارة المصريين العاملين فوق ظهر السفينة فيتأملهم عندما يتجمعون للصلاة بمجرد سماعهم الاذان الذي يدوي في انحاء الكون فيبدي اعجابه بهم وهم يقفون جميعا في اجلال وخشوع لتأدية فريضة الصلاة ويكتب معلقا على هذا المشهد العظيم فيقول :

« كنت أرى البحارة تتجمع كل صباح عند بزوغ الشمس من البحر وكذلك كل مساء في اللحظة التي تبتلعها المياه ، تاركة وراءها خط الافق الذي تشوبه حمرة وهي تذوب برقة في السماء الزرقاء ، كانوا يجتمعون في صف واحد مولين وجوههم شطر مكة المكرمة » .

ولم يكف جيرار دي نرفال عن التقاط مثل هذه الصور وترجمتها في نصوص « رحلة الى الشرق » هذا الكتاب الذي ضم العديد من التعليقات على الاسلام واحاديثه الشريفة واساليبه النبيلة وعاداته وتقاليده القيمة . نجد هذا كله متناثرا بين سطوره خالقا جوا من التصوف الاخاذ النابع من حياة المصريين المشبعة بالاديان جميعها مما جعل كتابات نرفال تتميز بصفات فريدة لم نعهدها من قبل عند الكتاب المستشرقين ، فمعظم من قاموا بزيارة مصر في القرن التاسع عشر امثال شاتوبريان ولا مارتين وفلوبير وغيرهم لم يأخذوا من مصر سوى مناظرها الطبيعية الجذابة التي نقلوها الى قرائهم في براعة وهدوء ، وبلورة في صور كثيرة تترجمها مذاهب الاسماعيلية والشيعة والانصار وغيرهم . ويؤكد هذا الفنان ان الاسلام هو الدين الختامي الذي يقترب من الافلاطونية القديمة . ويظهر اهتمامه واحترامه لهذا الدين فيشير الى تصرف الضباط والجنود الفرنسيين الذين رافقوا نابليون بونابارت في الحملة الفرنسية التي شنها على مصر والذين اعتنقوا معظمهم هذا الدين العظيم واصبحوا من المسلمين .

ويقدم لنا الكاتب بعض ما جاء في « التلمود » الذي يضم مجموعة تشريعات وسنن اليهود والذي نص على ان المرأة تعتبر من الكائنات الملعونة التي لا يجوز لها الاشتراك في الصلوات ويحرم عليها دخول المعابد ، وهنا يتجه نرفال نحو ما جاء بقرآنه الكريم مما يبجل المرأة ويمجدها . فعلى عكس الدين اليهودي لقد أوصى نبي الاسلام محمد صلى الله عليه وسلم باحترام المرأة واعطائها كل حقوقها ومعاملتها معاملة خاصة فيها الرأفة والاحترام وسمح لها بدخول المساجد بل وصرح بأن كثيرا منهن لهن فضل كبير أمثال آسيا زوجة فرعون ومريم أم السيد المسيح وفاطمة ابنة الرسول صلى الله عليه وسلم . كل هؤلاء وغيرهن من النساء لهن وضعهن ومكانتهن عند الله سبحانه وتعالى فالسيدة فاطمة رضي الله عنها سوف تستقبل ارواح المسلمات

الصالحات يوم القيامة وهي جالسة على عرش فردوس النساء وهؤلاء سوف يعدن جميعا الى صباهن وجمالهن السابق وهنا تتحقق كل ما كان يتوقع من امالة واحلام . هكذا يبلور لنا جيرار دي نرفال افكاره المستمدة من الفلسفة الاسلامية فيختار منها ما يتفق مع ارائه محسا كل ما يصبو اليه من تطلعات .

وهكذا يستمر الكاتب في المقارنة بين الاديان فيصل به القول الى التوحيد بين مذهب علي بن أبي طالب وبين الكاثوليكية تارة وبين اتباع عمر بن الخطاب وبين البروتستانت تارة اخرى هادفا من هذا كله دمج المذاهب والاديان . محاولا تذويب المذاهب جميعها في قالب واحد وفكرة واحدة . واخذ هذا الفنان في التغلغل في القرآن الكريم « مرآة الحكمة ومنبع الحق » كما اسماه في « قصة ملكة سبأ وسليمان أمير الجان » . ليصرح ايضا ان هذا الكتاب المقدس ملخص محكم لما جاء في الانجيل . فالاسلام يعترف بالمسيح وبنبوته ويكرم السيدة مريم العذراء . ويعترف بالملائكة والانبياء والقديسين المسيحيين. لذلك اكد نرفال انه في يوم من الايام سوف تذوب الفوارق بين الاديان ويظهر دين واحد يكون نوعا من المسيحية الشرقية او الاسلام العربي . وبالتالي سوف يكون عند هذا الحد النهوض بالفكر الى ما وراء الطبيعة فترتقي الاخلاقيات والقيم وينتج هذا كله من خلال أفكار الكاتب العديدة وتأثره بمعانيها القوية التي دارت حول الاديان والمذاهب . ويكتشف هذا الفنان من بين الاديان دينا يستهويه ؛ انها الديانة الدرزية التي اقترنت بافكاره الفلسفية وآرائه العاطفية . فيعثر فيها على كل ما جاء في احلامه . فهذا الدين يربط بين الجديد والقديم والظاهر والباطن والواقع والخيال ..

عندما أراد الكاتب ان يضع زينب جاريته المصرية في أحد المدارس الفرنسية ببيروت وجد نفسه يقف أمام فتاة حسناء هي سلمى الشقراء ابنة شيخ الجبل الذي يعتنق الديانة الدرزية . واهتم نرفال بهذا الدين ووجد انه مزيج من الاديان والفلسفات التي ظهرت على مدار العصور . فيوضح بأن هذا الدين لا يسمح بأي دخيل عليه ، فهو قائم على قانون خاص لا يسمح لاحد ان يعتنقه ، الدرزي لابد ان ينشأ من اب درزي وام درزية . ويتعمق نرفال في هذه المعاني ويسبح بتفكيره الى محاولة الربط بين هذا الدين الذي نشأ على جبال لبنان وبين مصر منبع احلامه . انه يؤكد ان مؤسس هذا الدين هو احد خلفاء مصر في العصر الفاطمي ويدعى الحاكم بامر الله ، بان العزيز بالله ابن المعز لدين الله الفاطمي الذي شيد مدينة القاهرة والذي يرجع اصله الى السيدة فاطمة ابنة الرسول صلى الله عليه وسلم . ويخترع الكاتب اسطورة يروى فيها ان الخليفة الحاكم بامر الله الفاطمي الذي عرفه التاريخ بشذوذه وشخصيته المختلفة واسلوبه المهرج الاهوج هو ابرز شخصية عرفها التاريخ وذلك بسبب تبشيره لهذا الدين . ويؤكد نرفال ان هذا الملك قد سبق له الظهور على الارض عدة مرات فقد عاش على مدار العصور في اماكن مختلفة . تارة في الهند وتارة في اليمن وتارة في تونس ثم ظهر في نهاية المطاف على ارض مصر . ويعود بنا الكاتب الى أزمان بعيدة فيؤكد ان هذا الشخص كان يعيش في عهد آدم وكان يطلق عليه اسم شاطنيب ثم في عصر موسى وسمي شعيب ثم فيثاغورس ثم داوود ثم ألي عازر ثم سلمان الفارسي .. وهكذا يتجه الكاتب بخياله الخصب الى تناسخ الارواح فيسترجع العديد من الشخصيات التاريخية الهامة التي كان لها أدوار فعالة في تاريخ الاديان ويقرنها بهذه الشخصية التي أحبها وتبناها بل وتقمصها ليزودها بكل مشاعره الخاصة . ويختم حديثه بقوله ان هذا الانسان العجيب سوف يظهر للمرة الاخيرة في يوم من الايام تحت اسم المهدي البار ليهدي العالمين ويعاونهم على الوصول الى الجنة المنشودة .

وعندما يتحدث نرفال عن تناسخ الارواح نجده كمعظم كتاب القرن التاسع عشر ، يكن اهمية خاصة لمثل هذه الغيبيات . فقد تأثر هو الاخر بعلماء الغيبيات امثال القديس مارتان والقديس جيرمان والدكتور فاسال وغيرهم من الذين كانوا يقيمون الندوات ويعقدون الجلسات لمخاطبة الارواح ، محاولين الاتصال بالعالم الاخر . وكان لكل هؤلاء أعمق الاثر على المفكرين والادباء فنرى شارل نوديه والكسندر دوما وفكتور هيجو وبالزاك وجورج ساند وبدلير

وغيرهم يترددون على هذه الاجواء . ونجد جيرار دي نرفال يحاول هو الاخر اقتحام هذه المجالات . فيتوغل في مناطقها الغامضة متنقلا بين السحر والشعوذة والارواح والارقام والتنجيم وغيرها .. كل هذا كان يشعره انه يقترب من هدفه فيجعله يسبح في أزمان عالم جديد . وكان قد سبق له التعرف بهذه المجالات اثناء مطالعاته في مكتبة عم والدته عندما كان صبيا يحثه حب الاستطلاع والمعرفة . فكان يتصفح الكتب المكدسة فوق الرفوف وكانت معظمها تدور حول الغيبيات والمجهول . وكانت النواة الاولى التي جعلته ينساق في هذا الطريق الشائك .. ولم يتراجع برهة في الاعتراف بوجود عالم آخر يضاهي عالمنا تكمن فيه اشياء وافراد واحوال لا نستطيع ادراكها ويصرح في نهاية الأمر بايمانه التام بان الشرق وبالاخص مصر هي مصدر كل هذه الغيبيات . ففي كتابه الذى اطلق عليه عنوان : علماء الغيبيات (LES ILLUMTENS) اهتم جيرار دي نرفال بابراز ما تحدث عنه كازوت الكاتب الفرنسي الشهير عن عالم الارواح والسحر والشعوذة . واخذ يجول في مؤلفاته موضحا فيها اللمسات العربية بل والمصرية الملحوظة فمن اشهر كتابات هذا المؤلف يذكر نرفال « المرأة المجهول » و « الفارس » و « سي مصطفى » و « خليفة بغداد » و « عاشق النجوم » و « الساحر او المغربي » وغيرها من الروايات والقصص التي تدور حول خاتم سليمان والمرأة المسحورة والتعاويذ والطلاسم وغيرها من المواضيع الاخاذة المذهلة . ويطلب نرفال من قرائه ان يمعنوا النظر في بعضها : قصة « الفارس » مثلا تؤكد لهم ان كل احداث القصة ترتبط بما جاء في أوراق البردي من معاني عن المصري القديم اي الانسان الفرعوني الذي كان يرغب في الوصول الى التطهر والشفافية .. ويظهر بطل هذه القصة وكأنه يسعى هو الاخر في الوصول الى هذا المستوى بمشاهدة الالهة ايزيس . لذلك يضطر لخوض الصعاب والمخاطر ويصل الى جبل قاف ويدخل القصر الخالد الذي يقع فوق هذا الجبل والذي يملكه الملك سليمان أمير الجان .. وينتقل نرفال من كتابات كازوت الى صفحات كاتب اخر سار في نفس المجال الا وهو كاجليوسترو فيروي كل ما عرفه عنه وعن زوجته التي قامت هي ايضا بتأسيس قاعة فسيحة في منزلها اطلقت عليها اسم « البرج المصري » لتستقبل فيه مجموعات كبيرة من البشر . رجالا ونساء كلا على حدة . ويقومون جميعا بعقد الجلسات وتنظيمها في تحضير الارواح مؤكدين استلهامهم بالالهة الفراعنة .

ويتناول جيرار دي نرفال كل ما ذكره كاجليوسترو وزوجته عن الاسكندرية ومعالمها العريقة فالفنار والمكتبة كانتا من عجائب الدنيا السبع ويتحدث كذلك عن الالهة الا موزيين التابعين لامون راع والارواح الشريرة الخاضعة لتيفون او ست واله الشر . ويشير الى ان مجموعة الجان تنقسم الى اربعة انواع طبقا للعناصر الموجودة في الكون فمنهم من يسكن الجو ويسمى SYLPHES ومنهم من يعيش في النار SALAMANDRES ، منهم من يحيا في الماء ONDINS ومنهم من يسكن الارض GNOMES

وهكذا يتفتح أمام نرفال عالم جديد يتغذى من قراءاته ويدعم بآراء ومعتقدات قدماء المصريين فهم أصل الوجود بين أوائل الحضاريين الذين سجلوا اعمالهم وعقائدهم وتقاليدهم فوق جدران المعابد وعلى اوراق البردي في جميع انحاء مصر .

ويسترسل نرفال في اقواله مقتنعا كل الاقتناع بما يقال عن عالم الغيب فيؤكد ان بناة الاهرامات لابد ان يكونوا من اسرة هؤلاء الجان لذلك ينحرف الكاتب عن المعلومات التاريخية التي ترجع بناتها الى ملوك الاسرة الرابعة والخامسة خوفو وخفرع ومنقرع . ويتجه بكل ثقة نحو جانب اسطوري بحت فيدعم افكاره بقوله ان بداخل كل هرم من الاهرامات يسكن معبود اوتمثال من خدام الجان . ففي الهرم الاكبر نستطيع رؤية امرأة حسناء ضاحكة ولكنها تذهب بعقل كل من يلتقي بها .. والهرم المتوسط يسكنه رجل كهل اسمر اللون واضح انه من اصل نوبي . ويظهر دائما هذا الرجل العجوز حاملا سلة فوق رأسه وممسكا بمبخرة في يده .. اما الهرم الصغير فترى فيه شابا بدون لحية يقف عاريا تماما . ويقول نرفال ان هذه الجوان الثلاث كانت تتلقى الاوامر العليا من الالهة المهيمنة على الارواح . فهناك ارواح طاهرة من عملها نتج الحيوانات الاليفة النافعة من

ارواحهم . وهناك ايضا ارواح شريرة تخضع لآلهة شريرة لدى الكون والكائنات من الحيوانات من ارواحها فتجعلها شريرة مفترسة .. ومعظم ما يتلوه جيرار دي نرفال في هذا المجال في امكاننا العثور عليه في سطور الكتب التاريخية التي تحدثت عن قدماء المصريين .

فقد روى عن الفراعنة انهم كانوا يؤكدون ان الانسان مكون من « الكا » و« البا » فطول فترة حياته يظل سيدا « لالكا » ومهيمنا عليها في ذهابه وايابه ولا تفترق عنه الا عند وفاته .. « فـ الكا » شبيهة بالشخص نفسه ولا يراها احد وتظل مستترة الى النهاية . أما « البا » فعندما تتركه لحظة الموت ، تتخذ شكل حيوان طبقا لاعمال هذا الشخص . لذلك كان كان قدماء المصريين يقومون برسمها على جدران معابدهم في شكل طائر او عصفور . ويبني جيرار دي نرفال حول هذه المعاني قصة يرويها في كتابه « اورليا » فيروي ما شاهده عند زيارته لبيت عم امه المتوفي منذ زمن بعيد . ويبلور اقواله صورة حلم فيجعلنا نهيم معه غير قادرين على التفرقة بين الواقع والخيال . فعندما يدخل هذا المكان المهجور يستقبله عصفور ويبدأ في الحديث معه مذكرا كل من عاشوا في هذا المكان من اقارب طواهم الموت فانتقلوا الى العالم الاخر وهنا يتوقف الكاتب ليقول : « وشعرت ان روح جدي كانت هي التي تحدثني من خلال جسد العصفور الصغير » ويؤكد عند ذلك الحد ان كل الموتى تتخذ حتما صورا لحيوانات لكي يستطيعوا زيارة الارض وليشاهدوا في هدوء مراحل حياة الذين سيعيشون من بعدهم دون ان يشعر احد بهم ويسترسل نرفال قائلا : ان هذه الارواح التي تأتي الى عالمنا هذا على شكل حيوانات ربما جاءت لتمضي فترة عقاب لابد لها ان تؤديها وهذه المخلوقات ما هي الا ارواح اشخاص عاشوا على الارض في ازمنة مختلفة وهم في انتظار غفران الله وفي انتظار صفحه فيدخلون من جديد في عالم الاحياء .

ويروي جيرار دي نرفال ما دار في احدى حلقات تحضير الارواح مؤكدا ايمانه بوجود الارواح الطيبة والارواح الشريرة التي تغزو كل الاجواء المحيطة بالانسان . ويدعم افكاره بقصة يؤكد انها من الواقع رويت له من مصدر موثوق انها قصة أمين مكتبة الارسنال بباريس ، وهي احدى المكتبات الكبرى الموجودة هناك حتى وقتنا هذا . كان هذا الرجال قد امضى عمره كله : شبابه وكهولته بين طرقات ورفوف ومخازن تلك المكتبة العريقة ، وعند وفاته لم يستطع البعد او الاستغناء عن المكان الذي شاهد احداث حياته كلها . وهكذا اخذت روحه المتشبثة بهذا المكان في التردد عليه محاولة ابعاد الأمين الجديد الشاب الذي تسلم الوظيفة بالمكتبة ففي كل ليلة وفي نفس الموعد كانت تحضر روح الامين المتوفي لتدق بعنف على الباب وينهض الشاب من فراشه ليفتح فلا من مجيب . ولا أحد على الاطلاق ، وتتكرر هذه الواقعة عدة مرات يفقد شعوره ويصمم على القبض على الطارق ويظل واقفا ليلة كاملة بجوار الباب استعدادا لان ينقض عليه ويدمره . ولكن بعد ان يكتشف الحقيقة يجد انه من الافضل ان يستعين ببعض رجال الدين لعمل الطقوس اللازمة لصرف هذه الروح . فقد تكون من الارواح القلقة التي لابد ان يعمل على اراحتها في مقرها الاخير . وجاءت احداث هذه القصة في قصة « انجيليك » بكتاب بنات النار . ويؤكد الكاتب ان الموتى الذين لا تعمل لهم المناسك اللازمة قد يغادرون قبورهم ليضروا بالبشر . وهذه الفكرة ايضا يستمدها الكاتب من العقائد الفرعونية . فعدد كبير من الكتابات الهيروغليفية المنقوشة على المقابر والتوابيت احتوت على عبارات سحرية موجهة كلها الى روح الفقيد فتجعلها هادئة مستكينة في مقرها الاخير داخل لحدها المزخرف بالنقوش الجميلة والعبارات الدينية ، ومن خصائص هذه العبارات حماية الروح ونصحها بعدم مضايقة الاحياء . ولكن رغم هذا كله قد تتسرب بعض هذه الارواح لتبدو في صورة اشباح تتنقل وسط الاحياء ، تارة واضحة متخذة اشكالهم وتارة مستترة تتوهمهم بوجودها دون ان يروها . ويشير نرفال الى فترة النوم التي يمر بها كل انسان في الليل ، كثيرا ما تسمح له بالاتصال المباشر مع هذا العالم الغريب ويوضح الكاتب افكاره هذه في « قصة ملكة سبأ وسليمان أمير الجان » . ويضيف الى هذه القصة التي ذكرتها الكتب السماوية ان سليمان بن داوود كان من كبار السحرة وكان يملك المقدرة على التحكم في الجان فيجعلها جميعا طوعا

لكل أوامره وايضا الحيوانات كلها . اما بلقيس ملكة سبأ فهي الاخرى كان لديها قوة خارقة تجعلها تسيطر على الجان ذلك لانها من سلالتهم ، ولذلك تستطيع هي الاخرى السيطرة على مملكة الجان باكملها . ويضيف المؤلف في هذه القصة شخصية هامة جديدة براقة لشاب فيضفي عليها كل ملامحه ومواصفاته الشخصية ويجعل منها البطل الحقيقي لهذه القصة ، انها شخصية المهندس الذي يدير اعمال سليمان الحكيم وخادمه الامين الذي يرأس كل العمال ويملك قوة وجبروتا يجعلهم جميعا يسجدون امامه خاشعين . وهذا الانسان المهاب اسمه أدو نيرام وهذا الاسم يحمل المعاني الكثيرة التي تتوضح على مدى احداث القصة . ويستطيع المهندس العملاق من الاتصال بعالم الجان عن طريق النوم فيتجه نحو منابع الكون وينزل الى اعماق الكرة الارضية فيشاهد هناك القوى الخالدة الكامنة بداخلها والتي تمد الارض بالحياة . ويتقابل في هذا المكان مع رجل مسن يدعى طوبال قابيل ويعرفه انه جد البشرية ويطلعه على سر الحياة وخبايا العالم كله ، ان الجان هي سلالة قابيل هذا الفتى الشرير الذي قتل اخاه هابيل ووضع أول بذور الشر في الكون . ويوضح ايضا ان قابيل لم يكن في الحقيقة ابن أدم وحواء ولكنه ابن حواء وحدها من أب آخر . فقد ارتكبت المعصية وزلت قدمها واقترنت بالشيطان وانجبت منه هذا الفتى الشرير . فقابيل ابن ابليس ومؤسس مملكة الجان . وعندما زادت سلالة ابليس او قابيل وملأت الارض انقسمت الى الشام وارادة نرفال كالعادة ان يبرز دور مصر في هذه القصة البراقة فيقول ان الجان انقسمت الى خمسة انواع وليس اربعة فالمجموعة الخامسة اطلق عليها اسم العفاريت (LES AFRITES) وكان لهذه المجموعة نوعية خاصة فهم ابناء الالهة الاسوانيين (LES ELOIMES) التابعين للاله أشون راع وهم المؤسسون الحقيقيون للعالم وهم ايضا الذين يملكون أسرار السحر ومخاطبة الارواح . وعند اقتراب موت هؤلاء العفاريت كانوا يوجهون في توابيت تحت الارض ويبدأون في تطيبهم بمواد حافظة ويملأون المقبرة بالكنوز والثروات والاطعمة والطلاسم التي تحميهم من ثورة الالهة . وبعد موتهم كانوا يحنطون ويلفون باللفائف المغموسة في المياه المقدسة وطوال فترة التحنيط تتلى التعاويذ لانهم يعتقدون ان الميت سيظل نائما فترة الى ان يستيقظ بعدها في شكل جديد . ويتأثر جيرار دي نرفال بهذه الفكرة فنراه يرددها في كتابه « قصص وفكاهات » في قصة « الكونت سان جرمان » وكذلك في قصة « الحمار الذهبي » فيروي قصة الرجل المتوفي الذي ظلت جثته ممدة على سريره ذي الزخرفة المصرية الى ان جاء الليل . وفجأة بدأت الجثة في التحرك واذا بها تنطق وتتلفظ بكلمات غريبة ولغة لم يعتد أحد من الموجودين سماعها . ويعلو صوته بهذه الكلمات « انني تمسك الان بالحياة ولن اتركها تفلت مني الله ! الله ! الله ! كبير الله كريم » وهنا شعر كل الملتفين حول السرير ان الصوت اختلف عن الصوت المعتاد لهم سماعه واجمعوا على أن روحا اخرى اتت لتسكن هذا الجسد الخالي . واذا بهذه الروح تسيطر على الجسد فتجعله يتحرك ويتكلم ويروي لهم قصته وقصة كل الشخصيات التي قام بارتدائها . وبذلك يوضح فكرة التقمص وتناسخ الارواح ببلاغة عميقة واقناع رهيب فيؤكد ان هذه الروح خالدة تنتقل من جسد الى آخر على مدى سنة عشر قرنا .

ويستخلص نرفال من هذا كله ان العالم ما هو الا حلقة مفرغة وان العالم يدور في دائرة خالدة يعود منها دائما الى نفس نقطة البداية . وفي « قصة الخليفة الحاكم » يجعل شيخ الجبل يأتي بالبراهين على هذا الموضوع الغريب فيقول : « ان عدد البشر الموجود على الارض لا يتغير على الأطلاق ، وعندما يموت الواحد يولد الاخر وهكذا تنتقل الروح من جسد الى جسد بطريقة تلقائية ومتتالية ومنسقة .

وجدير بالذكر ان شدة اهتمام الكاتب بتلك هذه المعاني جعلت الكثير من النقاد المتأملين يؤمنون بعد وفاته بشخصه هو . وما جاء به احد هؤلاء النقاد ويدعى لامبلير في كتابه « لقاءات مع جيرار دي نرفال » انه تحدث عن بعض النوادر الغريبة التي صادفته هو شخصيا في حياته . فهو يؤكد انه تقابل عدة مرات مع جيرار دي نرفال بعد وفاة الكاتب ، فقد توفي جيرار دي نرفال عام ١٨٥٥ وتمت اول مقابلة معه في

عام ١٩٤٦ في شهر مايو وكان ذلك في ديوان احدى القطارات . كان هذا الناقد مسافرا الى باريس ووجد نفسه بمفرده امام جندي فرنسي في الثلاثين من عمره تقريبا . ولكن شكله كان يبدو غريبا . ودار الحديث بينهما وانطلق بعض الابيات الشعرية المعروفة لنرفال كان يرددها الجندي بانفعال مدهش قد تثير الغموض والقلق . ووصل القطار الى احدى المحطات واذا بالجندي المجهول الشخصية يقدم الى الناقد ورقة اخرجها من جيبه وفر قافزا من القطار . وعندما يتأمل الورقة يجدها وكأنها منزوعة من احدى لعب الكرتون . وما كانت دهشته عندما يقرأ هذه الكلمات مكتوبة عليها : « جيرار دي لابرنوري ـ الفرقة ٤٩ ـ بير لاشيز » . وهنا ينتاب الناقد ذهول رهيب فاسم جيرار دي نرفال الحقيقي هو جيرار دي لابرنوري وبير لاشيز هو اسم المقابر الموجودة بباريس ـ اما رقم الفرقة فكان يرمز الى معاني كثيرة من بينها اهتمامه البالغ بالارقام فقد كان دائم البحث عن معرفة اسرارها ومغازيها . وحاول التوغل فيها لاكتشاف معانيها ورموزها . وسنشير بالذكر الى رقم ٤٩ يساوي ٧ × ٧ وان رقم ٧ هو رقم الخلود المأخوذ من عند قدماء المصريين . فقد يوجد للارقام قانون ينظمها ويديرها وظل هذا القانون يراود ذهن الكاتب المتوتر . ويصرح في قصة « اوريليا » ان رقم ٧ له خصية غامضة وقوة خارقة ارتبطت بالاجيال السابقة : اجيال الفراعنة واجيال الالهة الاموتيين وكذلك اجيال اسرة نوح عليه السلام .

ويذكر المؤلف في هذا الكتاب حوارا دار بينه وبين الأرواح ومن بينهم روح عم والدته المتوفي فيقول نرفال لهذا الجد « ان عددنا ٧ افراد » فيجيبه قائلا : « في الواقع ان هذا الرقم هو الرقم المثالي لكل اسرة وكذلك كل اضعافه » . وبالتالي يتضح لنا أهمية هذا الرقم بالنسبة لنرفال وتأكيده له انه رقم الخلود الذي يحتوي على اسرار كونية رهيبة . فيظل بالنسبة له من اهم المميزات التي ارتبط بها والتخذها محورا يوجهها يقتاد به في حياته وربما بعد وفاته !

ولم يكن اختياره للسبع أسماء التي اطلقها على الفتيات بطلات ملحمة « أماني وهمية » (LES CHIMERES) لمجرد الصدفة بل كان الاختيار عن دراسة واقتناع وعقيدة . وعندما اضاف الى هذه السلة الجذابة باقة جديدة اخرى من الفتيات اطلق عليها عنوان « بنات النار » (LES FILLES DU FEU) كان حريصا ان يجعلها تضم هي الاخرى عدد ٧ نساء . هذا وقد استمد الهامه من الاساطير المصرية واضعا لهذا الرقم الاسس والبراهين الفرعونية . ويروي عن مصر الفرعونية كان لها سبعة آلهة واسطورة اوزيريس تروي ان السبب في عودة الحياة اليه بعد ان قتله اخوه الاله ست يرجع الى انه مزق جسده الى ٧ اجزاء ثم كل جزء الى سبعة أخرى . وكان يجهل سر ما فعله وبالتالي يتوصل اوزيريس الى الخلود وبمعاونة زوجته ليصبح اله الشمس فيثأر لوالده وبالتالي يسيطر اوزيريس وحورس وايزيس على العالم كله .

ويظل جيرار دي نرفال قريبا من هذه المعاني فيؤكد في قصة « الخليفة الحاكم » ان الحاكم بامر الله الفاطمي كان هو الاخر متأثرا بمعاني هذا الرقم . وطبقا للاسطورة يروي جيرار دي نرفال ان هذا الملك لم يمت تحت تأثير ضربات الخنجر الموجهة من خدام اخته ست الملك بل تبخر جسده من ملابسه . ذلك لانه كان يرتدي سبعة ثياب متطابقة وقد وجدت كلها مقفلة تماما في مكان وقوع الحادث . ولم يتردد الكاتب في ذكر ما جاء به الاسلام بصفة خاصة عن رقم ٧ فالقرآن الكريم يشير الى وجود السموات السبع والاراضي السبع . وتحدث الصوفية عن الاسس الكونية المشكلة من ٧ فئات : النجوم والشمس والقمر والفرع المعدني والنباتي والحيواني والانساني .

ويتحدث المؤلف عن اهمية هذا الرقم كلما سمحت له الظروف . فعندما يروي قصة بحر النحاس التي ذكرها في « قصة ملكة سبأ وسليمان امير الجان » يصرح أن مؤسس هذا البحر العجيب : المهندس أدونيرام قد رأى الشمس وهي تدور سبع مرات حول الارض وعند الدورة السابعة كان قد انتهى من مهمته الشاقة . وعند ذكر هذا الكوكب العظيم يهيم نرفال في صورها المختلفة : الشروق والغروب : الاستيقاظ والنوم . الحياة والموت وبالتالي يتوصل الى نقطة هامة الا وهي العودة الى الحياة بعد الموت . وحيث انه كان متأثرا بهذه الفكرة منذ زمن بعيد فاذا بنا نجده يرددها دائما

في نصوصه واشعاره ومن الامثلة الهامة الموضحة لهذه الفكرة قصيدة ارتيميس (ARTEMIS) التي جاءت في ملحمته « أماني وهمية » (LES CHIMERES) وايضا في قصة « اوكتافي » (OCTAVIE) التي ضمها كتاب « بنات النار » LES FILLES DU FEU أما القصيدة التي اطلق عليها عنوان : « شارل السادس واحلام اليقظة » والتي احتفظت مكتبة شانتيبي حتى الان بمخطوطاتها فقد كتب الشاعر يقول في آخر بيت : « وها أقبل الي يا بني ولا تنتظر قدوم الليل » . ونلاحظ ان هذه الكلمات اضيفت الى النص بخط كبير مختلف عن باقي القصيدة واضاف فوق كلمة « الليل » بخط يده الواضح رقم ٥٢ وهنا نتساءل عما اراد به هذا الفيلسوف ذو الخيال البعيد ؟ هل كان يريد ان يستغل بعض الاساليب السحرية للارقام ؟ أم اراد ان يعبر عن رغبته الدفينة في الخلود ؟ وانه لمن المعروف ان ٢ + ٥ = ٧ وهذا الرقم يعني الكثير كما ذكرناه من سعي وراء العودة مرة اخرى الى الحياة ولكننا اذا طبقنا المزيد من قانون الارقام على هذا الرقم لوجدناه يخضع ايضا الى رقم آخر فـ ٥٢ يساوي ١٣×٤ له ايضا معاني عميقة وخصيات متعددة فهو الرمز المعروف للدورة الزمنية وهو مرتبط ايضا بفكرة الموت والبعث والخلود . ويتجه الشاعر نحو هذه الفكرة في قصيدة أرتيميس ARTEMIS بسبب رغبته في توضيح مفهومه عن الموت وتأثره بها . فمفهوم الموت عند هذا الكاتب ينفي فكرة الفناء أو العدمية ويعتبر مرحلة جديدة يخوضها الانسان للعودة مرة ثانية الى الحياة في صورة اكثر سعادة وتألقا وجمالا .

واذا ذكر الكاتب رقم ١٣ في قصيدة أرتيميس (ARTEMIS) فقد عبر عما يدور في اعماقه موضحا مشاعره وتعليقاته على مرور الزمن واقتراب الساعة ومعاودة الحياة فالعجلة دائرة دون توقف والحياة تنادي الموت والموت يتجه نحو الحياة وكل شيء يدور في خلود بديع يدفعه الى محاولة العثور على المرأة المفقودة فيسعى في اللحاق بها هاربا من ضربات القدر اللاذعة تاركا دنيا الفراق والظلام ليرتقي في احضان دنيا اللقاء والنور .

وهنا نجد ان استخدامه لرقم ١٣ قد يترجم صور الفتيات اللاتي قابلهن واحبهن وفرقت بينه وبينهن الحياة مثل جيني واوكتافي وسيلفي واوريلي وغريسن . واذا بهذه الوجوه جميعا تظهر من خلال « الوردة البنفسجية » التي ذكرها في قصيدة أرتيميس . فهذه الوردة تطل من بين ايدي القديسة النابوليتانية التي رفضت الخضوع للاله الروماني ديونيزوس . فحكم بقتلها وظهرت تماثيلها بعد ذلك غير ممسكة بالصليب كباقي تماثيل القديسين والقديسات بل تضم هذه الزهرة المتفرعة في عدة ورود المحكوم عليهم جميعا بالضياع . وتقترن صورة الوردة بصور الوجوه . واذا بصورتها تقترن بصورة القديسة الهة ارتيميس الهة الموت وفي الحال تبرز صورة الالهة ايزيس وتتألق فهي ايضا إلهة للنظافات والغاوية فلنستمع الى الشاعر :

أرتيميس

الثالثة عشرة قادمة .. انها ايضا اول ساعة من ساعات اليوم

انها دائما الاولى والاخيرة .. وهي ايضا اللحظة الوحيدة في لحظات النهار

وانت ايتها الالهة هل تكونين الاولى أم الاخيرة ؟

وانت أيها الاله هل تكون العاشق الاول أم الاخير ؟

أحبوا من أحبكم من المهد الى اللحد

فالواحدة التي احببتها لا تزال تحبني بصدق

انها الموت الابدية أو المرأة المتوفية .. يا للسعادة ويا للعبودية

فالوردة التي امسكها هي الوردة البنفسجية

هي رمز للقديسة النابوليتانية ذات الايادي المشتعلة

هي الوردة البنفسجية ذات القلب المتفتح للقدسية

ولكن هل عثرت على الصليب الضال وسط السماوات الخاوية ؟

اهبطي ايتها الزهور البيضاء ! اهبطي ! فأنت تسبين الالهة .

لعيطي ايتها الاشباح البيضاء من وسط سماواتك المحرقة !
ان قديسة الهوة قد بدت أمام عيني اكثر قدسية !

ويتضح لنا من معاني تلك القصيدة ان الكاتب دائم البحث عن المرأة التي عشقها سواء كانت امه او أي فتاة قابلها او أي الهة قرأ عنها ولذلك صرح بأقواله بين سطور قصة « أورباليا » (AURELIA) فقال : « لقد تجسدت امامي الالهة ايزيس وسمعتها تحدثني وتقول لي : اريد ان اخبرك انني أنا ايضا مريم وانا ايضا امك وانا ايضا كل امرأة قابلتها وعشقتها في اشكال مختلفة . ويعود نرفال ليقول : واتجه تفكيري في هذه اللحظة الى ايزيس الخالدة الام والزوجة المقدسة وهنا اقترنت كل صلواتي بكل آمالي داخل هذا الاسم الساحر العظيم الذي اخذت في ترديده » . ولم يتمكن الكاتب من لمس هذا الطيف الجميل خشية فقدانه وخوفا من انهياره .

ويدفعه هذا الحب الافلاطوني الى السعي وراء الانتحار فقد اصبح الموت بالنسبة له الوسيلة الوحيدة للنهوض الى عالم الاحلام . فهو لا يخشاه ولا يهابه ولا يستخدم الالفاظ والاساليب المفزعة في ذكره (مثل أغلب الكتاب الذين طرقوا على هذا الباب امثال جي دي موباسان وفيكتور هيجو وفيليه ودي ليل أدم) . بل كان يذكره بكل رقة وحنانية وتعاطف وكان يخلقه بطبقة رقيقة من الاساليب العذبة الموسيقية . وبالتالي اصبح هذا المجال هو مواساته الوحيدة المعبرة عن فكره العميق ، ويقول في أحد مؤلفاته : « عندما يتخلص الانسان من الحياة تتحرر الروح من الجسد فتسير طليقة تسبح في الكون في سعادة بالغة وفي نفس اللحظة تدرك مدى خطأها الذي سببه تمسكها بالحياة » .

وبالتالي يقرر الكاتب ان يضع نهاية لكل متاعبه واحزانه ووساوسه مرددا انشودة « لاسيداليز (LES SYDALISES) التي كتب يقول فيها :

أين أحبابنا	انهن في السماء
انهن اسعد حال	في حياة بها الهناء »

ويحقق جيرار دي نرفال الخطوة الحتمية للوصول الى هدفه فيختار المكان ويكون في مفترق احدى الطرق بباريس يبدو على شكل صولجان ايزيس وبجوار شباك عتيق طالما مر بجواره ورأى طائرا كان يذكره دائما بهدهد ملكة سبأ او بالعنقاء الذي يموت ليحيى بعد فترة من الزمن فيبدو في كامل معانيه وشبابه وجماله . ويختار ايضا الزمن : فيكون ليلة ٢٦ يناير اي رقم يساوي ١٣ × ٢ مما يرمز الى المعاني الكثيرة التي سبق ان ذكرناها فهذا الرقم ليس فقط رقم الموت فحسب بل ايضا رقم البعث والعودة الى الحياة كما جاء في الكتب العلمية الخاصة برموز الارقام وبذلك يقوم نرفال بتنفيذ خطته هادفا بذلك الانتقال من عالمنا هذا الى عالم اكثر سعادة تسوده الطهرة والنور .

ولكن اذا كان هدف نرفال هو الهروب من الظلام الى النور عن طريق الاساطير المصرية فيمكننا القول ان هذا العبقري قد ضل طريقه وفقد غطاء يحوي في اعماق الضياع . ان النور الذي كان يسعى الى النهوض اليه لم يكن سوى نور الايمان وعندما قال في احدى مؤلفاته « ان نور الأرض الاكثر ايقاظا لا يساوي شيئا بجوار نور الله » كان قد تنبه الى انه ضل الطريق .

ان نرفال عاش حياة مليئة بالاحزان وظل يجتر آلامه المتلاحقة ، فلم تكتشف عبقريته ونبوغه الا بعد مماته ، فقد مات وليس معه ما يكفي حاجته ويسد رمقه ويقيه من شدة البرد القارص . نعم ان نور الايمان هو اسمى الانوار جميعها اذا انبعث حقا من النفس البشرية ، بالايمان الصادق فقط يستطيع الانسان ان يجتاز رحلة الحياة في أمان وسلام ويدخل في جنات الله سبحانه وتعالى مهتديا بنوره :

بسم الله الرحمن الرحيم

الله نور السموات والارض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسه نار ، نور على نور ، يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الامثال للناس والله بكل شيء عليم .

صدق الله العظيم

دور الكاتب في المجتمع الحديث

مقال لطه حسين لم يسبق نشره

ترجمة : فؤاد دواره

تقديم :

هذا المقال هو الترجمة العربية لنص المحاضرة التى ألقاها الدكتور طه حسين باللغة الفرنسية في المؤتمر الدولى للفنانين المنعقد في فينيسيا من ٢٢ الى ٢٨ سبتمبر سنة ١٩٥٢ ، وحضره أكثر من مائتى ممثل لأربعين دولة واحدى عشرة منظمة فنية دولية ، بالاضافة الى مائة وخمسين فنانا سمح لهم بحضوره بصفة مراقبين .

وقد نشرت المحاضرة مع بقية المحاضرات التى ألقيت في المؤتمر ، وتوصياته ، وأسماء المشاركين فيه في كتاب بعنوان « الفنان في المجتمع المعاصر ـ شهادات جمعتها اليونسكو » (*) جاء في مقدمته أن هذا المؤتمر عقد بدعوة من اليونسكو ليبحث بعض المشكلات العديدة التى تواجه المشتغلين بالفنون والآداب نتيجة لعجز التشريعات ، وضغط الحاجات الاقتصادية ، وسوء تصرف السلطات العامة ، أو اسرافها في التدخل في شئونهم .

وبعد أن تستعرض المقدمة كيف نشأت فكرة المؤتمر والخطوات التمهيدية التى سبقته تقول :

« وتقرر خلال الاجتماعات التحضيرية للمؤتمر تكليف عدد من كبار الأدباء والفنانين من ذوي المكانة الراسخة في تخصصاتهم بكتابة تقارير تمهيدية ،كل في مجاله ، تكون اساسا للمناقشات . ورشح لهذه المهمة كل من : آرثر هونيجر عن الموسيقى ، وطه حسين عن الأدب ، ومارك كونيلي عن المسرح ، وأليساندرو بلاسيتى عن السينما ، وجاك فيون وجورج راوو عن التصوير ، وهنرى مور عن النحت ، ولوسيو كوستا عن العمارة ، ثم جيوسيبى أنجوراتى لتقديم تصور شامل عن المشكلات التى تواجه الفنان في العصر الحديث .

وتركت الحرية كاملة لكل كاتب ليعالج موضوعه بالطريقة التى يراها . فالواقع أن منظمى المؤتمر لم تكن

(*) Unesco : L'artiste dans la societe contemporaire - Semoinages recueillis par L'Unesco, Paris, L'Unesco, 1954

لديهم اية نية لوضع استقصاء منهجي للمشكلات التي ينبغي مناقشتها أثناء المؤتمر، على أمل أن تسيطر على المناقشات روح الاستجابات التلقائية بما تقله من صدق التعبير وسعة الأفق. وقد عالج الكتاب المدعون المشكلة المطروحة عليهم بأساليب شديدة الاختلاف، فكان ذلك التنوع الكبير في النغمة وجوانب الاهتمام في النصوص التي اجتمعت لنا».

وقد وضع منظمو المؤتمر اسم طه حسين ضمن قائمة الشرف التي تصدرت أعمال المؤتمر، وضمت كبار مفكري العالم وفنانيه وقتذاك من أمثال: توماس مان، بنديتو كروتشه، كارل ياسبرز، يوجين أونيل، هنري مور، ثورنتون وايلدر، ادوارد مورجان فورستر، أو جوينتي، رينيه كلير، دنيس دي روجمون ... وغيرهم.

وبعد أن ألقى الدكتور طه حسين محاضرته اجتمعت لجنة الأدب، وانتخبت الشاعر الانجليزي استيفن اسبندر مقررا لها، «فكانت أول كلماته توجيه الشكر للدكتور طه حسين من الوفد المصري، لعرضه الرائع لحالة الكاتب في المجتمع الحديث الذي أقرته اللجنة بالاجماع». وتؤكد التوصيات التي قدمتها اللجنة في جلستها الأخيرة تبنيها لوجهات النظر التي عرضها طه حسين.

ونقدم فيما يلي أول ترجمة عربية لهذه المحاضرة الهامة في مناسبة الذكرى السابعة لرحيل عميد الأدب العربي، ملتمسين من روحه العفو عن عجز بياننا العربي القاصر عن مضاهاة بيانه المشرق الموسق.

●●●

ربما كان من أهم سمات هذا العصر الذي قدر علينا أن نحيا فيه، أو بتحديد أكثر «صيف القرن العشرين» على حد تعبير دنيس دي روجمون، عمق قلق الضمير، ذلك الضمير الذي ألفناه قديما، ونريده اليوم جميعا، فلم يحدث من قبل أن انشغلنا الى هذه الدرجة بالبحث في مصير الانسان.

ان هذا القلق «الكبير كيجاردي» ـ أم ترى ينبغي أن نصعد أكثر من ذلك؟ ـ يسيطر على الارواح. واذا كان الانسان قد ظل يتساءل منذ أقدم العصور، فان هذا القلق يجبرنا على أن نتأمل في هذا السؤال المثلث: «من نحن؟ من أين أتينا؟ والى أين نحن ذاهبون؟» الذي أصبح يواجهنا بكل إلحاحه الطاغي المؤلم. انه قريب مما قاله أورفيه ـ في أوبرا كلوديت مونتفيردي ذلك الموسيقي الفينيسي الصناع ـ للحورية التي جاءت تخبره بموت أيروديس: «من أين أتيت أيتها الحورية؟ والى أين تذهبين؟ وماذا تحملين؟ ونستشعر داخلنا حاجة مبهمة ولكنها قاهرة للاجابة والتبرير، وكأننا من شخصيات كافكا: يعلمون أنهم جميعا متهمون، ولكنهم يجهلون سبب الاتهام.

ان حربين عالميتين خلال أقل من خمسين سنة تكفيان لتبرير المحنة التي نحاول شرحها. فهذه السنون الخمسون قد شوهت كل القيم المستقرة. واذا كانت الأسلحة والنار والدماء قد استطاعت تغيير «وجه الأرض كله» مرة أخرى، فان حياتنا الداخلية كان مقدرا عليها أيضا أن تكابد كل أنواع العنف التي عرفتها تلك السنوات الرهيبة. ولست بحاجة أن تكون فيلسوفا أو مفكرا أخلاقيا لكي تستطيع الآن أن تخرج ببعض النتائج، وتحاول أن تتبين طريقا واضحا وسط الظلال الفكرية والعاطفية التي تطبق على جدثنا بصورة تدعو للرثاء.

فعدم الاستقرار السياسي، والاضطراب الاجتماعي، والفوضى الاقتصادية والازمة الاخلاقية أصبح لها انعكاساتها على المنطقة التي كانت من قبل قاصرة على الفكر. والقرن العشرين ليس فقط قرن الآلة، وبالتالي قرن المادية، ولكنه كذلك قرن الشكوك الميتافيزيقية. وهذا ما أدركته بعض النفوس قبل انفجار أزمة دائرة. فمنذ أكثر من خمس عشرة سنة أبدى بعض الكتاب وكثير من المفكرين من القارات الخمس قلقهم على مستقبل الآداب وترتب على ذلك أن نظم «معهد التعاون الفكري» حوارا رأسه بول فاليري العظيم في صيف سنة ١٩٣٧، وكان موضوعه بالتحديد هو «مستقبل الآداب». ومعنى ذلك أن المشكلات التي تشغلنا الآن ليست جديدة، وان كنا نؤكد في كل مرة، أن

أهميتها قد ازدادت بدرجة كبيرة ، عقب الصراع المرير الذى عاصرناه ، ومن ثم أصبحت تتطلب حلا سريعا للجميع .

لذلك فقد يكون من المناسب ، قبل دراسة دور ما أسميناه « الحرفة الأخرى » وقبل تحليل مكانة الكاتب في المجتمع الحديث ، أن نفحص النتائج التي توصل اليها أولئك الرجال - طيبو النوايا ، الذين كانت تحدوهم أطهر استقامة وأقوى بيان .

كانت النغمة المسيطرة على تلك المناقشات والحوادث ، التي استمرت بضعة أيام ، تدعو الى التشاؤم المسرف . ولوحظ أن الأدب يتعرض لخاطر جمة : من ناحية قلة القراء المتزايدة ، فبالرغم من تزايد عدد من يعرفون القراءة والكتابة ، فان قلة نادرة هي التي تهتم اهتماما حقيقيا بالانتاج الجدير بالتقدير ، فالثقافة الاصيلة تعاني دائما من العزلة . ومن ناحية أخرى فان الكشفات السريعة العجيبة التي حققتها التقنية الحديثة ، وتقدم العلم الطبيعي بصورة خاطفة ، والمخترعات المذهلة التي حفلها عصرنا غير الانساني ، قد صرفت معاصرينا عن القراءة ، ولم يعد الكتاب وحده وسيلة التسلية الذكية أو المحببة : فهناك أيضا ذلك الانتشار الخارق الذى حققته الصحافة ، ثم جاءت السينما والاذاعة ، ويوسعنا اليوم أن نضيف التلفزيون ، الذى يكسب كل يوم أرضا جديدة في البلاد الانجلوسكسونية . كل هذه الوسائل للتسلية أصبحت تستغرق اهتمام الناس وتشجع كسلهم الطبيعي . فمن ذا الذى يهتم بعد ذلك بمؤلف مطبوع ، خاصة اذا كان يتضمن بعض القيم ، ويشوبه قدر من الصعوبة ، ويتطلب جهدا . ان القراءة الجادة تتطلب مثابرة وتأملا ، والمؤلف الجيد يحتاج من قارئه الى وقت طويل ، ويتطلب منه تعاونا صادقا ومركزا .

وقد ترتب على ذلك أن الكاتب اذا أراد مخاطبة أعداد كبيرة من القراء ، فعليه بالرغم من تزايد أعدادهم ، أن يبسط ، أكبر خطر يهدد أصالة من يكتبون ، إذ يضطرهم الى العدول عن الاختيار الدقيق للكلمات والتعبيرات التي تفرض نفسها على كل كاتب يحترم نفسه ، ويقدر المقتضيات الصارمة للفن حق قدرها .

وعلى العكس اذا اعتنق المؤلف مبدأ مقدسا بأن يجيد التفكير والتعبير لينتج عملا قيما ، وإذا رفض أقل تنازل نحو السهولة والابتذال ، فانه سيحتاج الى وقت طويل للتأمل والعمل في كتابه ، أى أن التأليف الادبي سيتطلب منه مشقة كبيرة ، مع المجازفة في الوقت نفسه بألا يجد عمله الذى نضج على مهل من يفهمه أو يهتم به ، أو يتعرض لفقدان قراء لا صبر لهم على السير الشاق الذى يتطلبه الفكر الأصيل ، والتأني الذى يحتاجه التعبير الدقيق .

ونتيجة لذلك ينشب صراع حقيقي بين الكاتب وضميره في نفس اللحظة التي يعبر فيها عن رسالته ، أو ببساطة يقول ماذا يدور برأسه . كما تقوم معركة أخرى بين المؤلف وجمهوره . المؤلف يريد الوصول الى من يقرأه ، والجمهور يرفض منحه الاهتمام الذى يطلبه منه . ثم تدور أخيرا المعركة الثالثة بين الكاتب ووسيطه ، وهو عادة المكتبة أو الناشر الذى يتولى الآن مهمة توصيله الى القراء ، لا ليعرفوا عليه ويقبلوا أفكاره فحسب ، ولكن ليضمنوا له أيضا سبل العيش ، ويكفلوا له حدا أدنى من الحياة الكريمة .

وهكذا نرى أنه في سنة ١٩٣٧ ، أى قبل عامين من الحرب التي قدر علينا معاناتها ، وضعت هذه المشكلة المعقدة ضمن برامج عمل « معهد التعاون الفكرى » .كيف نوفق بين واجبات الكاتب الروحية وحاجاته المعاشية ؟ كيف يستطيع الأديب أن ينجز عملا حرا شريفا دون أن يخضع أيا من مواده ووسائله ؟ وباختصار كيف نقيم العلاقة السليمة بين ما ينتمي الى مجال الروح وما يدخل في دائرة المادة ؟

ويجب أن نوضح أيضا أنه كان من بين من شاركوا في ذلك « الحوار » حول « مستقبل الأدب » بعض الداعين الى رعايا الفنون ، الذين أرادوا أن يؤمنوا للأديب والفنان حياة مطمئنة ، لا تزعجه فيها أية هموم بغيضة ، ومن ثم يستطيع ان يتفرغ ، وروحه متحررة وذهنه يقظ ، للذة الابداع الأدبي وأحيانا آلامه ، ويستغرق الوقت اللازم لاستكمال

عمله دون تحديد . ولكن رعاة الفن ، ولويس الرابع عشر ، أصبحوا نادرين هذه الأيام . وترك الفنان وحيدا مجردا من كل سلاح . فاضطر الى أن يكسب عيشه كبقية الناس تقريبا . وترتب على ذلك أن قسم وقته وعمله بين النتاج مسل ، اذا أراد ألا يموت جوعا ، وآخر غير مسل اذا أراد أن يفوز بجائزة .

ومن الطبيعي بعد ذلك أن يطرح السؤال التالي : أينبغي أن نتجه للدولة ونرجوها أن تعين الكاتب والفنان بتقديم « معاشات » لهما كما أصبحنا نسميها مؤخرا ؟ ان الدولة سيد خطر ، لأنها لا تقدم شيئا بلا مقابل ! فاذا كان الثمن هو استقلال الأديب ، والشاعر ، والمصور ، والموسيقي ، فهي صفقة فاشلة ، اذا تذكرنا أنه لا سبيل الى النتاج حق الا في ظل الحرية . والتنازل عن الحرية يساوي قتل الفن والروح معا .

هذه خلاصة سريعة للانطباعات غير المتجهمة التي تبادلها مفكرون بارزون من أوروبا وآسيا وافريقيا منذ ما يقرب من خمسة عشر عاما . مثل هذا التشاؤم لا يثير الدهشة ، فرجل الآداب ـ وان كنت لا أحب هذه التسمية كثيرا ! ـ الذي قد يكون ناثرا أو شاعرا ، أو كاتبا مسرحيا ، أو روائيا ، أو كاتب مقالات ، أو فيلسوفا ، وكذلك الفنان ، الذي قد يكون مصورا ، أو نحاتا ، أو مهندسا ، أو مصمم ميداليات ، أو ديكورات ، أو موسيقيا ، أو مخرجا ، يتسم دائما بعدم الرضا والسخط على نفسه وعلى الآخرين . ذلك أن الأديب أو الفنان لا يحقق أبدا المثل الأعلى الذي ينشده . ان العمل يتطلب قدرا كبيرا من الجهد والمعاناة من جانب الفنان ، حتى يخرج في صورة قريبة مما يريد . ثم اذا بالآخرين لا يقرأونه ، أو ما هو أسوأ من ذلك ، يقرأونه ولا يفهمونه ، أو يفهمونه ولكنهم لا يتذوقونه ، وتلك ثالثة الاثافي . ومن هنا ينشأ عداء الفنان للقراء ، ورعاة الفن ، اذا تصورنا أنهم ما زالوا موجودين ، حينما يفرضون شروطهم ونزواتهم التي قلما ترقى الى مستوى الفنان الذي يرعونه .

وهذا هو سبب تمرد الكاتب على الدولة ، والأمير ، والصديق الثري . وباستطاعتنا جمع مجلدات لا تنتهي تضم شكاوى الأدباء واحتجاجات الفنانين على البيئة التي فرض عليهم أن يعيشوا فيها ، والجو الخانق الذي قدر عليهم تنفسه في مجتمع البشر !

فلم يتح للشعراء جميعا ذلك الحظ النادر الذي أتيح هوراس ، وأناشيده التي حفظها عن ظهر قلب في الجامعة : « أي ما يكناس يا سليل الملوك » ...[١] تظل عملا فريدا لا يتكرر . وقد عرف الأدب العربي على سبيل المثال تطور فن شعري خاص ، موضوعه الرئيسي هو سوء الاحوال المفروضة على الشاعر ، وبشكل عام كل من كرسوا حياتهم للأدب . وتاريخ عبد الله بن المعتز له دلالة خاصة في هذا المجال ، فهذا الامير الذي كان في الوقت نفسه شاعرا كبيرا ، اختير في مستهل القرن التاسع الميلادي خليفة في بغداد ، فلم يكد يستقر في الحكم حتى خلعه معارضوه ، ثم قتلوه . ولكن معاصريه حينما يرغبون في التأسي على مصيره الحزين ، لا يرجعون سوء مصيره الى عجزه السياسي او تقصير أعوانه ، بل يتهمون موهبته الشعرية ، ويرون أن من الطبيعي أن تنتهي حرفة الأديب بصاحبها الى الهلاك .

وعلى ذلك نستطيع أن نؤكد أن الأدب والحرمان رفيقان لا ينفصلان . ومن يستطيع في ظروف معينة تفسير رعاية الفن وتبريرها ، يسعه الآن أن يقول كلمة قبل أن نشرع في فحص مزايا « المهنة الأخرى » وعيوبها .

على أننا ينبغي أن نلاحظ أن رعاية الفن كنظام وممارسة عملية ، غير مستقرة في الاغلب . ومن الصعب تعريفها ، او تتبعها عبر التاريخ ، فربما تظهر في عصور معينة وبلاد بعينها ، ثم تختفي لفترات غير محدودة ، ولكننا لا نستطيع أن نتأكد تماما أنها ماتت حقا .

جرت العادة مثلا على الاشادة ببلاط أغسطس ، وبغداد ، وفرساي ، ولكن وجدت الى جوارها بيئات فنية

---

(١) Moecenas atavis edite regibus مطلع النشيد الاول من الكتاب الاول « للاناشيد » للشاعر اللاتيني هوراس (القرن الاول ق . م) وكان صديقا للشاعر الكبير فرجيل الذي قدمه الى ما يكناس وزير البلاط في عصر أغسطس ، وكان معروفا بتشجيع الآداب ، وقرب اليه معظم أدباء العصر ، وخصوصا هوراس وفرجيل .

أخرى من نفس النوع عبر الزمان والمكان : يكفي ان نذكر العواصم التي ازدهرت في العصر نفسه في كافة أرجاء المعمورة ، كدمشق ، والقاهرة ، وبغداد ، ولندن ، وموسكو ... وغيرها ، فكثيرا ما رأينا في كل منها ملوكا وأمراء وسادة كبارا يحيط بهم شعراء وكتاب وفنانون ، يتقاضون منهم مرتبات ، لم تكن دائما سخية .

وفي خط مواز لتلك الحماية الرسمية التي تتخذ طابع التفاخر غالبا ، نجد تطورا رائعا للأدب والفن لا يدين بشيء لرعاة الفن . انها تلك الارواح العظيمة التي عرفت واستطاعت ان تتجاوز ستيعها المادي والادبي . ولن نكون متعصفين اذا زعمنا ان كل الروائع التي أثارت اعجاب الانسانية لم تظهر الى الوجود الا بفضل نقاد بصيرة رعاة الفن الاذكياء . فاذا كان راعي الفن نتاجا جميلا لحضارة حسنة التنظيم ، فينبغي ألا ننسى كذلك التيار الاكثر مرارة للمنافسة بين المسيطرين على ذلك العالم . مما يدعو للأسى أن تقترن رعاية الفن غالبا بطاغية ، أو حاكم مطلق ، او مستبد . ولذلك فكثيرا ما اضطر الكتاب والفنانون الى دفع ثمن تلك المساعدة باهظا .

قد نسمع من يعترض بقوله : ولكنهم بالرغم من ذلك أنجزوا أعمالا جميلة وعظيمة ألف فيرجيل ملحمته « الانيادة » ، وكتب راسين ماسيه .. وقد يضيف : ان فنهم لم يتأثر بأي شكل ، لأنه لم يكن غير صورة لوعيهم الذي لم يعرف معارك حقيقة يقدمها . على أن ثقتنا يجب ألا تكون قوية بأنه شيء محبب للأديب ، الذي لعله لا يعتز بشيء قدر اعتزازه بكرامته ، أن يكون خاضعا دائما لرغبات ملك مهما كان عظيما ، أو طاغية مهما كان رحيما ، أو لمشيئة سيد وان كان صاحب أكبر القلوب . فنحن هنا أمام صفقة خاسرة : راعي الفن يقدم الذهب او الفضة ، والفنان يعوضه أولا بأول عما يأخذه منه ، يعطيه فنه وفكره الذي لا يمكن تعويضه بحال . فكان ذلك بلا شك السبب في خلود أسماء لا تستحق الخلود . ولذلك فمن حقنا الاعتراض على القول بأن رعاية الفن قد شجعت التعبير الفني والادبي عبر القرون ، وأن ديدرو ما كان لينجز « الموسوعة » دون مدام دي بومبادور . بل اننا نستطيع أن نتساءل دائما ، أي

منجزات أروع كان باستطاعة الأدباء ان يقدموها ، وهم الذين تمكنوا بالرغم من القيود ، او بسببها من قول ما أرادوا قوله ، وعبروا بطريقة مشروعة عن أفكارهم الخاصة .

ولذلك فان انتهاء رعاية الفنون ، ان كانت قد انتهت حقا ، وهو ما لا أظنه ، ليست بالخسارة الكبيرة ، بل لعلي أميل الى الاعتقاد بأن اختفاءها يمثل تقدما مرغوبا فيه يحقق كرامة الانسان ، ومزيدا من التكريم للفن والروح .

ولننصف أن عددا من الكتاب والفنانين لم يحظوا برعاية السلطة ، ولم يفوزوا بالمنح من جهات عليا ، ومع ذلك عاشوا حياة كريمة وسعيدة أيضا ، وكتبوا بحرية دون معونة من دولة او حكومة أو ثري معين . كيف فعلوا ذلك ؟ لقد حاولوا كسب معاشهم ، اما عن طريق بيع كتبهم ، أو ممارسة أي مهنة لا تعوق نشاطهم الفكري ، وتسمح لهم في الوقت نفسه بالاستمرار في مجال الادب والوجود .

❊ المهنة الاخرى

ان كل ما نقوله الآن ليس فيه جديد بالمرة . فنظرة سريعة على التاريخ ، في أي بلد تختاره ، أو أي عصر تحدده ، تثبت لنا أن الكتاب والفنانين كانت لهم في معظم الاحوال مهن أخرى . ذلك أني أرفض أن أعتبر الالهام والتزام الانسان بكتابة ما يؤمن به مهنة . على أننا ينبغي ألا نتلاعب بالالفاظ ، بالرغم من أن العرف اليوم يؤثر سوفسطائيا المحترفين وبلاغيا المؤثرين ! يجب ألا نخلط بين المهنة والموهبة ، بين الحرفة والرسالة ، بين المهمة والتبشير ، بين المنصب والباعث الداخلي ، بين الواجب والعطاء ، بين الوظيفة وبوح القلب والروح .

ان الكاتب الجديد بهذا الاسم لا يكتب أبدا ليحصل على مال ، ويكون ثروة ، ويفوز بمنافع . وان كان من المؤكد انه ليس هناك سبب حقيقي يدعه الى رفضها اذا قدمت له ، ولكنها لا يمكن بحال أن تكون هدفه . ان تلك القلة التي تدرك ان الادب او الفن هو الجوهر الروحي الكامل ، وأن الادب ينبغي ان يتمتع بنوع من القداسة ، او التنسك

على أقل تقدير . نرفض أيضا بإصرار ان تعادل العمل الادبي الذي لا يمكن تقدير قيمته بأي مقابل مادي مهما كان . وهذا يصدق على بعض المجالات الأخرى : فالطبيب الحق لم يختر الطب لأنه مربح . والمحامي الأصيل لا يقرر أن يترافع لأن موكله قدم له مبلغا كبيرا من المال .

من هنا أعتقد أن مسألة « المهنة الاخرى » قد أسيء فهمها . فالواقع أنها ليست مسألة مهنة أخرى » بقدر ما هي مسألة مهنة فحسب .

وعلى هذا الأساس نعود لنقول : هل يستطيع الكاتب أو الفنان أن تكون له مهنة ؟ وهنا أيضا نطرح المشكلة مؤقتا على مستوى الامكانية فحسب بغض النظر عن حقوقه وواجباته !) أم انه لو فعل . يخاطر بالاساءة للأدب والفن ؟

الواقع أننا لو درسنا بعناية الأوضاع الشخصية لكثير من الكتاب والفنانين ، من كل العصور وفي كل البلاد ، فسرعان ما سندرك أنهم جميعا تقريبا ، ان لم نقل بلا استثناء ، كانت لهم مهنة ، وغالبا ما كانت ضئيلة الصلة بالأدب والفن ، ومن المؤكد انهم لم يروا في ذلك أقل انحطاط ، او عاملا يدعوهم الى المزيد من التعاظم .

كان أرسطو معلما للاسكندر ، وبليني موظفا كبيرا في الامبراطورية الرومانية ، وبيكون سياسيا في المملكة البريطانية ، وشاتوبريان سفيرا لفرنسا ثم وزيرا ، وكان مالرميه أستاذا ، وجيرودو دبلوماسيا . وما أكثر الكتاب الذين عملوا رهبانا وقضاة وأطباء ! وأحيانا رجال حرب كسيرفانتس وأجريبا الايبجيني .

وما دام الأمر كذلك ، ألا يكون من الأنسب أن نقلب الفرض لنقول : أيمكن أن يرضى الكاتب بأن يكون شيئا آخر غير الكاتب ؟ وهل من حق الفنان أن يكون شيئا آخر غير ذلك السيد الذي ينحت الرخام أو يضع الالوان فوق اللوحة ؟ ألا يساعدنا هنا ما نلاحظه من ظواهر خاصة بالقرن العشرين حيث يوجد أدب جيد حقا ؟ ألا نرى حولنا من لا يفعلون شيئا غير الكتابة ، ويطالبون من أجل ذلك بمكانة ممتازة في المدينة ، وبمعاملة متميزة من المجتمع ؟

على أساس هذا الوضع تصبح المشكلة مختلفة تمام الاختلاف . ولا تعود المهنة الاخرى المزعومة اساءة أو ضرورة محزنة ، بل تصبح خيرا ونعمة مباركة من السماء ! لأنها هي بالذات التي تسمح للكاتب او الفنان بالحفاظ على حريته كاملة ، وحماية استقلال روحه . وعلى العكس من ذلك تكون التعاسة الحقيقية من نصيب الكاتب الذي لا يستطيع أن يعتمد في معاشه الا على عمله الإدبي . ذلك ان طبيعة الفن الصارمة تجعله لا يقبل أن يكون وسيلة لغاية أخرى غير نفسه . وحين نتطلب من الفكر أن يصبح وسيلة لتغذية من يفكر فانما بكل بساطة ننتهكه . وان من المؤكد ان ذلك يحدث أحيانا ، ويكون في أفضل صورة حينما يقرأ كتاب جيد في كل مكان وينال تقدير الجميع ، فمثل هذا الكتاب يوفر لمؤلفه قدرا من الاشباع المادي ، وكثيرا من المال ، اذا حدث ويعت منه نسخ كثيرة ، وترجم الى عدد من اللغات الأخرى .

واذا كنا لا نجد ما يدعونا لانتقاد الثروة التي يكونها جراح حاذق ، فكذلك لا يمكننا الاعتراض على الرخاء الذي يوفره ، لمن في مثل مكانة أندريه جيد ، انتشار مؤلفاته الغزيرة في كل أرجاء العالم . ولكني أسمح لنفسي بالقول بأننا يجب أن نلاحظ ان هذه المؤلفات اذا كانت قد لاقت اعجاب مثل هذا الجمهور العريض ، فلم يكن ذلك نتيجة خطأ ارتكبه المؤلف ، فلا يسعنا الا أن نسعد ونهنيء انفسنا حين يثبت لنا أن كاتبا له قيمته استطاع ان يصل الى الجمهور الجدير به ، ويجد بصورة طبيعية قراءة المثقفين الجادين . ويترتب على ذلك أنه اذا كان لا يليق بالكاتب أن يكتب ليبيع عمله وكأنه بضاعة ، ويحصل على أجر مقابل جهده ، فانه من الرائع مع ذلك أن يصل هذا الكاتب أحيانا الى أن تروج كتبه ، وأن يكسب بعض المال لانه كتبها . ولكن ماذا يحدث اذا شاءت ظروف غير ملائمة ألا يروج الكتاب ؟ هل يوقف بيع انتاجه أو يعطله ؟ وهل يدعو ذلك للأسى أم السرور ؟ لقد فكر ، وعبر ، وقدم أفضل جانب من

ذاته ، فلا يسعه بعد ذلك الا أن يحس بالأسى يملأ روحه وضميره لأن الآخرين عجزوا عن الافادة بما قد توصل اليه .

من كل ما سبق يتضح « أننا أمام ثلاث حالات محددة : أن يكون الكاتب (وأسمح من يقول ان ذلك قد ينطبق أيضا على الفنان والفيلسوف) ثريا ، أو أن تكون له مهنة أخرى ، أو لا يملك سوى قلمه . ومن الواضح أنه من الافضل للمشتغل بالأدب ألا تشغله أى هموم متصلة بالأوضاع المادية حتى تتجه كل جهوده للالهام . واذا كنا كثيرا ما نلاحظ ان بعض الاهتمامات العملية تستثير عمل الروح ، بدلا من أن تشله ، فانه يكون من المحزن ان تنتمى هذا النوع من الصعوبات او نسعى اليه ! ان الكاتب الآمن من هذه الناحية أمامه كل الفرص لتأليف عمل ممتع . فاذا لم يكتبه فلا شك أن لديه كل الأسباب التي تجعله يعتمد ادخار أفضل أعماله وأروعها . أما ذلك الذي يتجنب هموم الحياة اليومية بقبول التعبير عن غيره ، فانه يغامر بعدم انتاج شيء قيم . لأنه بهذه الطريقة قد تخلى عن استقلاله ووضعه بين يدي الدولة أو راعي الفن . وعلى العكس من ذلك فان الذي يضمن لنفسه حياة محترمة كريمة بممارسة مهنة أخرى ، وهذا هو الواجب والحالة الاكثر شيوعا ، من الممكن ، وينبغي ، أن يكون قادرا على تقديم شيء قيم في مجال الفكر . ولدينا العديد من الأمثلة : فقد كان ذلك هو المتبع عبر القرون ، ويكاد يكون القاعدة اليوم ، فكان رابليه طبيبا ، وبول فاليري رئيسا لتحرير وكالة « هافاس » للأنباء .

ويأتي أخيرا من لا يملك أى ثروة شخصية ، ولا يتوقع ميراثا مفاجئا ، ولا يحاول أن يكسب معاشه بأى وسيلة من الوسائل الميسورة غالبا لكثير من أشرنا اليهم حالا ، ولا يعرف الا أن يكتب ، ويرى أن أى عمل يعطل مهمته الكبرى في الحياة . انه يخاطر بأن يصبح متطفلا مزعجا للمجتمع ، وبلا أى نفع ، وأخطر من ذلك أنه قد يسهم في اضطراب القيم ، ويثير مشكلات خاطئة ، ويسيء بشكل عام الى مكانة الأدب .

ذلك لأننا لو تأملنا الأمر قليلا ، لوجدنا أن هذه المهنة الأخرى الشهيرة ، وهي في الحقيقة « المهنة الاولى » وان لم تكن الاهتمام الأول ، تقدم في التحليل الاخير عديدا من المزايا الاكيدة . فهى - أولا - تمثل مصدرا مفيدا للمشاغل الضرورية لكل رجل فكر . فقد ثبت أن المفكر المشغول دائما بكل ما هو أدبي ، والفنان المستغرق بكل مشاعره في الأشكال والألوان ، والموسيقى الغارق حتى أذنيه في الالحان ، يجدون بين الحين والآخر حاجة ملحة الى الابتعاد عن العمل الذي يشغلهم ويبدعونه يستقر وينضج ، ولكي يبعدوا عنه المسافة الكافية التي تسمح لهم بأن يحكموا على ما بدأوه ويقرروا الى أين يتجهون به . ولكنا نعلم أنه بعد توقف ، يطول أو يقصر ، تهون كثير من الصعاب ، ويسهل استكمال العمل الذي بدأناه .

ان المصور لا يحتاج الى أكثر من أن يقف ويتأمل لوحته من بعد معين ليحكم على تأثيرها . وكذلك فان هذه المهنة الأخرى قد تمثل تجربة خصبة للروح تعمل على تجددها باستمرار . ومن ناحية أخرى قد توفر للأديب اتصالات مباشرة بالحياة ، وهي نفسها في نهاية الأمر موضوع عمله ، أو موضوع تأملاته المتصلة بنموه الروحي . و « البرج العاجي » ليس مناسبا الا في حالات خاصة ، وللشيوخ وحدهم ! فلا أحد يستطيع أن يبدأ حياته الفكرية بادعاء اعتزال الحياة والناس ، أما فيما بعد ، بعد أن يتقزز ويمل ، فمن الممكن أن نتقبل ذلك الميل المغرى أحيانا ، الى الوحدة الجسدية والروحية . غير أنه يبقى للحقيقة وجهها الآخر ، وهو أن باستطاعتنا دائما أن نستشعر الوحدة وسط اخوتنا البشر . فلست أتفق مع « باسكال » فيما يؤكده من أن كل تعاسات الانسان مصدرها عجزه عن البقاء في حجرته . فلكي نستطيع قول ذلك لا بد لنا أولا من خبرة طويلة بالحياة ، وتمرس بالبشر . والكاتب لا يمكنه أن يستمد كل ما يكتبه من ذاته ، دون أن يعرف ماذا يحدث للآخرين . ولو أقسم على ذلك لكشف عن غرور وافتتان بالنفس . ومن ثم فان المؤلف حين يكون طبيبا كصديقي جورج ديهاميل ، او رجل قانون كمونتسكيو ، أو أستاذا جامعيا كفورستر ، أو أمين مكتبة مثل ليكونت دى ليل ، أو

ديلوماسيا كشرارك ، فانه يضاعف من فرص الاتصال بعصره ، ويقيم آلاف العلاقات المثمرة بمعاصريه ، وينشيء صلات متميزة بالعالم ، يستمد منها زادا نافعا لعقله ، وثراء هائلا لقلبه وروحه . ومن الطبيعي ألا يقتصر النفع على جانب واحد ، بل هناك تبادل عادل . الكاتب يعطي المجتمع في نفس الوقت الذي يعطيه المجتمع . فالنشر ليس الوسيلة الوحيدة التي يستطيع بها الانسان معاونة بني جنسه . فأسالة الفكر وتميز الشخصية من الممكن أن تترجم بوضوح في الفعل ، سواء أكان سياسيا اجتماعيا أم اقتصاديا أم أخلاقيا ام عاطفيا . فالواقع أن الانسان حين تكون لديه رسالة يريد توصيلها فانه يستطيع أن يفعل ذلك بأي طريقة يهتدي اليها ، والمرجح أنه ليس هناك طريقة واحدة لذلك ، شيء متعدد الاوجه . وذلك الذي يظن أنه لا يجيد التعبير الا بالشعر قد يكشف عن اداري عظيم ، وذلك الذي يتفرغ تماما للسيطرة على مشرط الجراح قد يكتشف أنه يعرف كيف يستخدم القلم بنفس البراعة .

ان الميزة الرئيسية للمهنة الاخرى أنها توفر للكاتب حرية مطلقة ، وهي الحالة المثلى والضرورية التي تحميه من تشويه مواهبه وابتذال قدراته .

وقد يعترض على مطالبتنا بتعميم المهنة الاخرى ، بأنها أحيانا تعوق الكاتب أو الفنان عن أداء رسالته الأصيلة والمقدسة ، وهو اعتراض غير صحيح في رأيي . فلست أعرف واحدا لرجل تعلق بالكتابة او شغف بها ، ولم يستطع ان عاجلا أو آجلا ، بطريقة أو بأخرى ، ارضاء هذه النزعة ، وتحقيق قدره الادبي . ولا أعرف أن الحرفة الاخرى عوقت ذات يوم كاتبا عن قول ما يريد قوله ، او اعترضت طريق الوهبة التلقائي ، على العكس من لحمة العبقرية الحرة ، فهي التي يمكن ان تعوق أي انتاج فكري ، أو تجعله يتعثر أو يبطيء أو يختنق .

ولا شك أن بوسعنا أن نأخذ على أحد الأساتذة أنه يكتب مؤلفاته غير الجامعية ، أو غير الاكاديمية ، بأسلوب تعليمي ووقار مصطنع ، وقد نجده ميالا بعض الشيء للأحكام التقريرية ، جافا متحذلقا ومسرفا في الجدل ، أو على العكس من ذلك ميالا للتفخيم والخطابية . وسوف نحكم بالبداهة على الصحافي الذي يؤلف رواية بأنه يبالغ في سرعة الأحداث ، أو ينهي فصولها وخاتمتها بخفة ، أو يستخدم أسلوبا ضعيفا يتميز بالسرعة والحيدة ، وهو نفس الأسلوب الذي يستخدمه المحررون المتعجلون أو رؤساء التحرير الموضوعيون القاترون . ولن يفوتنا أن ننتبه الى أن الطبيب قد ينشغل بالتحليل الروائي بكل الدقة العلمية ، وأن يرحل القضاء ضعفا نحو الرواية البوليسية ، كما سنقول أن السينمائي لن يؤلف سوى سيناريوهات . وكل ذلك بحاجة الى بحث مدقق واثبات . بعد ذلك قد نكتشف أن المعلم جامح الخيال ، وأن المخبر الصحافي مدقق وبحاثة ، وأن الطبيب غامض مشغول بعض الشيء بالتفصيلات ، وأن القاضي منطلق أو مجتهد . ومن ثم نكتشف ميزة جديدة للمهنة الأخرى ، ما داء لا مفر من تسميتها بهذا الاسم ، بعد أن عرفنا قدرتنا على التباعد المعقول ، فهي القدرة على النظرة الموضوعية من ناحية ، ومن ناحية أخرى تظهر الميول الحقيقة المكبوتة وعددا كبيرا من « التجاوزات » قد لا نعرفها في مجال آخر .

حان الآن وقت الحديث عن متاعب المهنة الأخرى ، فهي ـ ككل ما هو انساني ـ لا يمكن أن تكون كاملة ، بل فيها خير وشر في نفس الوقت ، فضائل ونقائص ، مزايا ومتاعب ، وقد ذكرنا من قبل أنها قد تعطل الكاتب أو الفنان ، فترات تطول او تقصر ، فتعوق بذلك السبب الحقيقي لوجوده ، ومن ثم تعرضه أحيانا لصنوف من الفشل والاحباط . فقد يتعرض الاديب المتفرد الذي استغرقته الوظيفة العامة ، والمثال الذي استبدت به مسئوليات ادارية من كل نوع ، والمفكر الذي خضع تماما للظروف السياسية ، لخيانة مثل أعلى ، او في افضل الأحوال اقرار احترام لا يستحق جهده ، أو على الأقل يستغل بعمل أقل نبلا وخلودا من أعماله الباقية التي يولدها عقله في صمت الحجرة ، و يشكلها قلبه في هدأة المرسم العميقة .

ومن الممكن الرد على ذلك بكثير من الحجج ، فنكرر بصوت أعلى ما سبق قوله : ليس هناك شيء يمكن أن يمنع

الكاتب الحق والفنان الأصيل من أن يقولا ما يريدان قوله - ثم تحيل الى طبيعة الانسان المزدوجة : فكم من شاعر كبير انشغل بمهنة أخرى دون أن يضطر الى التضحية بالهامه . فالضرورة لا تعرف قانونا . ولا شك أن هناك أدبا أخضع رجالا على جانب كبير من الصرامة لهذه الضرورة ، ولولا ذلك لخمد فيهم ما أسبغه الله عليهم من موهبة . وبعد كل شيء ينبغي أن تكون أمناء : ان الكاتب المسرحي لا يقضي أربعا وعشرين ساعة من اربع وعشرين يؤلف مسرحيات . وأستاذ المنطق ، مهما كان مهتما بالفلسفة ، ويملك قدرة خارقة على العمل ، فانه لا يكرس كل دقيقة في حياته لمنهج البحث والعمليات العقلية . ومصور الوجوه يترك لوحته وفرشاته بين الحين والآخر . وما أكثر ما نترك القلم حتى لو فرضت علينا الضرورة ألا نفعل .

بهذا يقودنا بصورة طبيعية الى استكشاف مشكلة أخرى أهم ستحملنا الى آفاق بعيدة . لقد رأينا كيف أن اشتغال الاديب بحرفة أخرى ليس سيئا . بل على العكس من ذلك . ولكن السيء هو أن تستغرقه تلك الحرفة تماما ، وهذا ما ينبغي أن نرفضه . وهنا تبرز مسألة الاختيار الصعبة .

إن حسن التصرف عملية دقيقة وشخصية . وليست هناك قواعد تحددها ، فما يناسب مؤلفا معينا قد لا ينجح مع موسيقي آخر . ولا شك أن هنالك حرفا تلائم الانتاج الادبي ، ومناصب تعرقله . ولو أننا سألنا عشرة كتاب ، لتلقينا عشر اجابات مختلفة : أحدهم يفضل العمل اليدوي . والآخر يمدح الحرفة الحرة . والثالث يؤثر الوظيفة . ولعل أميل الى القول بأنه كلما كانت المهنة بعيدة عن ميول الكاتب الشخصية كان ذلك أفضل له . هذا اذا لم تثبت التجربة عكس ذلك بصفة مستمرة ! أو على الأقل لا أتصور أن الكاتب يكون مصيبا حين يبتعد عن الأعمال التي تتيح لمن يشغلها قدرا من الفراغ الى تلك التي تتطلب منه مجهودا عقليا كبيرا . فاذا اشتغل عامل بناء أو أجير بحمر فسيكون لديه فرص أكبر للحفاظ على طاقته الروحية سليمة الى حين يشرع في العمل الأدبي . وعلى العكس من ذلك ، فان الكاتب الذي يختار مهنة قريبة من الأدب ، كالصحافة ، أو السينما ، او الاذاعة ، قد يتعرض بين الحين والآخر لنوع من التدخل بين العملين . فيحدث خلط بين المهنة والفن . وقد أشرنا منذ قليل الى حالة الصحافي : السرعة والتبسيط والانتظام ، وهي صفات لها مزاياها وعيوبها ، فهي رائعة حين تخاطب مئات الآلاف ، بل ملايين القراء ، ولكن أساليب الصحافة المتسرعة تكون عادة على حساب التأمل المتمهل الحر الضروري لكل من يرغب في كتابة عمل له وزنه . غير أننا يجب أن نضيف أنه يحدث كثيرا أن كاتبا حريصا على سمعته يسهم في تحرير عدة صحف دون أن يتخلى عن أي قدر من مزاياه المعروفة ، اذ كثيرا ، ما تكون كتابة المقالات عملا مفيدا ، يتضمن تدريبا على الأسلوب ورياضة عقلية نافعة ، بالاضافة الى أنه يتيح له أن يكسب عيشه بكرامة . أما بالنسبة للقراء فلا شك أنه يحقق لهم نفعا كبيرا ، اذ يجعلهم يقرأون مقالات وتعليقات قيمة ، تفضل تلك الصفحات المكدسة بكتابات كثيرا ما تفتقر حتى الى سلامة اللغة .

غير اني أضيف : لا تتصوروا أن الاديب الحق قادر على الالتزام بمسؤوليات صحافية منتظمة ، ويضطر الى متابعة اصدار الجريدة خطوة بخطوة ؛ ففي هذه الحالة تتحول الصحافة الى مهنة شديدة الارهاق ، تتطلب المشتغل بها وحده كله ، فلا يجد وقتا للدراسة الحرة ، ولا لحياة الروح الروح الطليقة الخصبة .

وليس في هذا أدنى نقد للصحافة ؛ بل على العكس أريد لها أن تحرص دائما على استقلالها الضروري وسمعتها الطيبة ، وان كنت ألاحظ أنها تعتدي أحيانا على مناطق لا تخصها ، ولئن كنت أؤيد بسهولة قيام تعاون منظم بين الصحافة والأدب ، فانه ليحزنني أن أسجل أن الصحافة سرعان ما تهدد بابتلاع الأدب .

وسوف أقول الشيء نفسه عن السينما ، فأنا أرى أنه من الطبيعي ، بل الضروري ، وكثيرا ما يكون مفيدا ومثمرا ، أن يدعى كاتب الى المعاونة في عمل سينمائي ، فالنجاحات التي حققها كل من جان كوكتو ، وجراهام جرين ، بل أسمح لنفسي باضافة شكسبير أيضا ، دليل

على مدى قدرة الأدب على معاونة الفيلم ، ومدى قدرة الفيلم على أن يقدم شيئا جديدا وأصيلا للكاتب .

ونضيف الى ما سبق أن الصحافة والشاشة تصلان الى جمهور ضخم : فكثير ممن لا يقرأون يذهبون الى السينما ، ومن ثم فهي وسيلة قادرة وفعالة ، لا لتسلية الجماهير فحسب ، ولا لاستغلالها وافسادها ، ولكن كذلك لتعليمها ، والارتفاع بمستواها شيئا فشيئا نحو الاحساس بالجمال .

لا جدال اذن في أن ما نطلق عليها اسم « وسائل الاتصال الجماهيرية » (ولا أدري لماذا) لها حقوق على الكتاب المجيدين ، وهؤلاء بدورهم لهم حقوق عليها : فمن حقهم المشروع أن ينسبوا لأنفسهم اقبال الجماهير عليها ، ومن ثم ينالوا نصيبهم من الأموال التي يدفعها الناس لدخول صالاتها .

هل معنى ذلك أن الكاتب يستطيع ، دون أي مخاطرة ، أن يتفرغ تماما للفن السابع ؟ لا أعتقد ذلك ، وأقول مرة أخرى وأخيرة ان الكاتب الأصيل لا يستطيع ، ولا ينبغي له ، أن يتفرغ تماما ، الا للأدب وحده . انه في السينما يقدم مشاركته ، لانها ليست أكثر من وسيلة ، ليست بالضرورة الوحيدة ولا الأقوى تأثيرا في الناس ولا الأقدر على توجيههم بذكاء ، واثراء أرواحهم .

أما بالنسبة للراديو ، فهو وثيق الصلة بالصحافة ، ومن ثم لا نرى داعيا ملحا للتدقيق في دراسة العلاقات التي يمكن ، أن ينبغي ، أن يقيمها الكاتب معه . غير أننا نلاحظ مع ذلك أن السينما ، ووسيلة تعبيرها الرئيسية الصورة ، تضع الكاتب في مكانة هامة (الحوار ، القصة السينمائية ، السيناريو) في حين يضعه الراديو ـ على ما في ذلك من تناقض ـ في مكانة أدنى بكثير ، بالرغم من أنه يخاطب الأذن . انه يفضل ، بسبب ذوق مستمعيه ، الموسيقى على الكلمات ، فاذا حصل بينهوفن على ثلاثين أو خمس وأربعين دقيقة ، فان فيكتور هوجو لا ينال الا عشرا .

لقد أشرت منذ قليل الى أن موضوع المهنة الاخرى المعروض علينا لبحثه يمثل مشكلة مطروحة طرحا خاطئا : أولا ، لانها في معظم الحالات المهنة الاولى والوحيدة ، وثانيا لأن الصعوبة لا تتمثل في اشتغال الكاتب بمهنة ، بل في حسن اختياره لها . وقد حاولت توضيح مزايا وعيوب بعض تلك المهن ، كالصحافة ، والسينما ، والراديو ، والتدريس ، وها أنذا أنتهي الى هذه النتيجة التقريبية ، وهي أن تلك المهنة المزعومة لا ينبغي لها أن تستغرق تماما روح الكاتب وقلبه . ينبغي ألا يقتضيه استديو التصوير ، أو قاعة الاجتماعات ، أو المرسم ، او مكتب التحرير ، او المحل ـ كل وقته .

ورأينا ، من ناحية أخرى ، ان الرجل الذي ليس لديه ما يفعله في الحياة سوى الكتابة ، قد لا يخط سطرا واحدا في حالات كثيرة . ويترتب على ذلك أن وجود مهنة أخرى للكاتب قد تكون الحالة الضرورية التي تسمح له بالانتاج . ويخيل الي أننا نخوض في أعماق مشكلة تتصل بالدرجة الاولى بالتكوين الداخلي والروحي ، وهي في التحليل الأخير تتعلق أولا وأخيرا بسلوك الكاتب الخاص في مواجهة نفسه والآخرين أيضا . وينبغي عليه بصفة عامة ان يعرف كيف يضع قاعدة لنفسه ، اذ أنه بحاجة ملحة الى نظام فكري ، يمكنه من المواءمة بين التزاماته باعتباره كاتبا وواجباته باعتباره رجل دولة أو تاجرا . ومهما كان الثمن ينبغي ألا يضحي باحداها في سبيل الأخرى ، بل يعرف بحكمة متى يجب عليه أن يهب نفسه للأدب اكثر من المهنة ، ومتى يكون عليه أن يفعل العكس . حينذاك سيدرك في الاغلب أنه لا شيء ، أيا ما كان ، يمكن أن يتعارض مع الفن والأدب ، وكثيرا ما تكون خفية وهامسة ، يستلهم تحقيق الانسجام والتوازن الجميل بين الفكر والعمل . ولقد ترددت في نطاق كلمة « العمل » ، لأن الأمر يتطلب قدرا كبيرا من النضج حتى نستطيع وضعها الى جوار كلمة « الكاتب » .

وقبل أن أنتهي من هذه المشكلة الزائفة حول المهنة الأخرى ، وانتقل الى الجزء الثاني من حديثي الذي يتناول الدور الاجتماعي للكاتب ، أحب أن أقول مم يتكون جوهر أخلاقيات الكاتب المعاصر في رأيي : يخيل الي أنه يكمن كله في انشغاله المستمر بالمحافظة على المسافات . ولا يخطر

يبالي هنا أن أدافع عن « البرج العاجي » ، ولا عما ذهب اليه الفريد دي فيني في عصره ، من أن الأديب الغارق في تأملاته ينبغي عليه أن ينظر بازدراء الى كل شيء في ذلك العالم السفلي ، ويحرص دائما على أن يدبر لنفسه ثغرة صغيرة تسمح له بالقاء نظرة عابرة مختلسة على ما يدور في العالم .

لا ، ينبغي على الكاتب ألا ينغلق على نفسه في عزلة متعالية ، بل يجب ان يعرف كيف يحافظ على مسافة معينة بينه وبين كل ما ليس أدبا وفكرا وفنا . وهذا ليس أكثر ولا أقل من التراجع الى الوراء قليلا مما يساعد على الفهم ، أو التحليق البطيء الذي يتيح رؤية شاملة ويساعد على السيطرة على الأشياء ، ومن الممكن أن تقرن بسهولة تامة بين مهنة الأديب الأخرى وضميره والتزامه .

الدور الاجتماعي للكاتب

في كل العصور قام الكاتب بدور اجتماعي ، فمن الجائز أن نتساءل لماذا ؟ اننا نؤكد الواقع ، ونكرر احدى الحقائق التي سلم بها الجميع منذ زمن طويل ، بحيث لم يعد يخطر لنا الآن مناقشتها بالمرة . ومن المؤكد ، انه في كل عصر من عصور التاريخ الانساني ، وفي كل أرجاء المعمورة ، حاول بعض الرجال ، معظمهم من الكتاب ، تعريف هذا الدور الاجتماعي الذي يقوم به المفكر . ذلك الذي عرفناه عاملا فعالا من الطراز الاول في مجتمع بعينه ، ومن ثم نهض بتلك المسئولية وتحمل آلامها وشرف بها . فاذا كان ذا بصيرة نافذة ، وأتيح له أن يحتل مكانة هامة بين زملائه ، وكان في الوقت نفسه من بين المعترف بهم في تلك الطبقة المتميزة ، فان ذلك يفرض عليه التزامات معينة ، ومن احساسه بواجباته نحو الآخرين ينبع احساسه بمسئوليته .

ومن الممكن أن نشرح ذلك بأن نقول ببساطة ان الانسان ، بحكم كونه انسانا ، وبمجرد أن أدرك أنه ليس وحده على الأرض ، نما لديه الاحساس الاجتماعي بصورة تلقائية ، بحيث أصبح لا يستغني عن اخوانه ، ومن ثم بدأ تفكيره في العلاقات التي يتوقع قيامها بينه وبينهم . وكانت تلك بداية كل الاخلاقيات ، وهكذا ادرك البشر الحقوق والواجبات ، وبدأوا بعد ذلك ينظمون ذلك كله في اطار منسجم .

ولعل رجال الفكر قد انشغلوا بتلك الامور اكثر من غيرهم من الفنانين . هذا ممكن ومحتمل أيضا . وينبغي أن نفرد هنا مكانا كبيرا جدا للفلاسفة ، والاخلاقيين على رأسهم ، وان كانت العصور القديمة لم تعرف فروقا كبيرة بين الشاعر والكاهن والحكيم .

من الصعب أن نعثر على مجتمع متمدين لم يعرف الكتاب . ومعنى ذلك أن الأدب من قديم ، وقبل قرننا هذا الذي كثيرا ما يتخيل أنه هو الذي اخترعه ، كان دائما ظاهرة اجتماعية طبيعية تماما . ففي أي حياة جماعية ، وفي لحظة ما ، شرع رجل في الغناء ، وأنصت اليه الآخرون وأحبوا أغنيته ، ورغبوا في الاستماع اليها مرة أخرى ، فأشعره ذلك بالرضى هو الآخر ، ومن ثم أصبحوا ينصتون اليه دون أن يرجوهم . وهكذا نشأت استجابة بين ذلك الرجل والجماعة المحيطة به ، وتكونت وقتذاك مؤسسة اجتماعية ، وأصبح من واجب ذلك الرجل نحوهم أن يغني ، أن يتحدث ، وواجب الجماعة نحوه أن تستمع اليه .

ولكن ماذا كان يقول ذلك الرجل ؟ لاشك في أنه كان يحكي عن الحياة التي يراها من حوله وعن الآخرين الذين كان يسعدهم أن يجدوا أنفسهم في كلامه وأغانيه : لقد كان أشبه ما يكون بالمرآة .

بعد ذلك ، بعد ذلك بكثير بدأ الشاعر يكتب بدلا من أن يكتفي بالغناء . وبدأ المجتمع يقرأ بعد أن كان يستمع لاغير . وأصبحت الكتابة ضرورة لا يمكن تجاهلها . وأصبح الشعراء والكتاب والخطباء المرشدين الروحيين لبيئاتهم . كلما ظهرت مشكلة من أي نوع اتجه الناس اليهم ليجدوا الحل . منذ ذلك الوقت الموغل في القدم عرف تأثير الكاتب في مجتمعه ، ومن ثم مسئوليته . انه مؤثر بدرجة لم يعد من الممكن معها تجاهله ، وهو مسئول ، بل لقد أصبح يتحكم الى حد بعيد ، في مصير المجتمع من الناحيتين الروحية

والاخلاقية ، ويوجه الأمة ، والمجموعة العرقية ، والجماعة الدينية ، والحزب السياسي .

وكل الأعمال التي قامت بناء على الافكار الاخلاقية والسياسية ، والاجتماعية ، والدينية ، والاقتصادية ، لكبار الكتاب خلال القرون الماضية ، هي الدليل الذي لا يدحض على تأثيرهم البالغ ، والمثل العليا الكثيرة التي قدموها للانسانية . يكفي أن نتذكر النموذج الانساني لعصر النهضة ، وحكيم المدينة القديمة ، والمواطن الشريف في القرن السابع عشر ، وفيلسوف القرن الثامن عشر ، ومجوسي القرن التاسع عشر ، وكلها ليست سوى صفحات تستحضر في الأذهان هذه الأسماء الجليلة : أفلاطون ، اراسم ، ليوناردو دافنشي ، باسكال ، جوته ، أبو العلاء المعري ، ورابندرانات طاغور .

غير أن الحديث عن الدور الاجتماعي للكاتب لابد أن يتضمن الحديث عن علاقته بالعمل . فلم يحدث من قبل أن كانت تلك المسألة ملحة كما هي اليوم . والواقع ان الكاتب في اللحظة التي يمسك فيها بالقلم فانه يعمل . وكل ما عدا ذلك أقرب في رأيي للمناقشات البيزنطية وحذلقات التطرفات الفكرية التي ابتلى بها قرننا . فمن الذي يجرؤ اليوم ان يزعم بنية صادقة أن الكاتب لا يكتب الا لنفسه ، ولتحقيق رضاه عن ذاته ومتعته الشخصية ؟

انني أتمنى أن يعتقد البعض ذلك ، وأن يقوله الكثيرون ، وان كنت أظل مقتنعا مع ذلك بأن الكاتب ، بوعي أو بغير وعي ، حين يكتب تكون « في مؤخرة رأسه دائما » ـ على حد تعبير باسكال ـ فكرة أنه سيقرأ ان عاجلا أم آجلا . ولا يحتز بشيء قدر اعتزازه بأعماله الادبية .

نحن اذن نكتب للآخرين . وحين نفعل فاننا نتحمل مسئولية تأثير ما نكتبه على القارىء . وحتى حينما نعزل في برج عاجي شاهق الارتفاع شديد الانغلاق فاننا نظل مع ذلك نمارس قدرا من التأثير . ومن ثم ينهار المبرر الوحيد لتفسير ذلك البرج العاجي . فلا نملك الا أن نتساءل : من الذي يداخله ؟ ولماذا ؟ وماذا يفعل فيه ؟

ومن ناحية أخرى ، فما دمنا نتصل بالآخرين فما هي الوسيلة التي ينبغي أن يتضمنها العمل الأدبي ، ومن ثم نصبح مسئولين . بوسعنا أن نظن أننا أحرار ، مستقلون ، متفردون ، وننفي عن أنفسنا كل مسئولية تجاه المجتمع ، أو نرفض كل علاقة بالعالم الخارجي ، وبالرغم من ذلك نظل « ملتزمين » دون ارادة منا . وباستطاعتكم بطبيعة الحال أن تخادعوا ، وتواصلوا الاعتقاد بأنكم « غير ملتزمين » ، وتسمع اليكم .

إني لاندهش كلما فكرت في مدى عمق تأثير الكاتب في العقول . ومن قديم والأمر على هذا النحو ، فلم يحدث أبدا أن تصور الكتاب أنهم يستطيعون التخلي عن مسئولياتهم العظيمة ، بل على العكس كانوا يضطلعون بها بكل حماسة باعتبارها دليلا على نبل قصدهم وكل مواهبهم الكريمة . ترى على حب أن نستسلم لفكرة أن كاتب القرن العشرين ، وبمزيد من التحديد كاتب سنة ١٩٥٢ ، يستشعر ثقل هذه المسئولية الأخلاقية ويرغب في التخفف منها ؟ والا فلماذا اذن هذا الالحاح على فكرة احتمال وجود واجب ينبغي علينا انجازه ما دمنا قد اخترنا مهنة الكتابة ؟ هل ضمائرنا ريبة ؟ وهل نعتقد أننا متهمون بالمشاركة في وقائع معينة خلال المغامرة الانسانية ؟ وأخيرا ما الذي يجعل الكاتب ينال كل الحقوق ولا يؤدي واجبا واحدا ؟ أعتقد أن الحاجة ملحة لتذكير أولئك الذين يتناسون الحقائق الثابتة على مر الأيام ، بذلك العقد الاجتماعي الصحيح .

ومن الطبيعي أنه كلما قوي تأثير الكاتب ازداد حجم مسئوليته . وبالرغم من ذلك هل سيعترض البعض مطالبين بتحديد هذه المسئولية ؟ فليكن . ان الكاتب مسئول ، ولكن امام من ؟ وعن أي شيء ؟

أجيب بأنه مسئول أمام ضميره أولا ، واذا لو استطعت ان أقول : وأمام ضميره وحده . فالكاتب لا

يملك ، في الواقع ، وسائل يجبر بها الآخرين على قراءته ، ومن باب أولى على اتباع آرائه . في هذا العجز تتمثل - في رأيي - حرية الأديب الحقيقية . فاذا كان المجتمع يتمتع بحرية التعرف على ما كتب الأديب أو تجاهله ، والافادة مما يقرأ او اهماله تماما ، فمن المنطقي أن يكون الكاتب بدوره مطلق الحرية في فعل ما يشاء . غير أن هذا هو بالضبط ما يحدد مسئولية الكاتب ، لأن ما يفعله لا يعني هكذا عبثا . وأمامنا مثل سقراط : لقد دفع حياته ذاتها ثمنا لتلك الحرية الثمينة . فماذا نرى ؟ ان للحياة الاجتماعية قوانينها التي تضطرها في ظروف معينة ، الى الدفاع عن نفسها ، دون ان تستطيع الادعاء بأن ما تفعله لا يفرض قيودا كثيرة أو قليلة على الحرية المحدودة التي يتمتع بها كل أعضاء المجتمع . وما أكثر المزايا التي يتمتع بها الكاتب الذي يظل مجبرا على الخضوع لقوانين المدينة ، متقبلا كل انتقاص من حريته مهما كان . وهكذا يجد نفسه فجأة في مواجهة مسئوليتين : الاولى سلبية ، وهي التي تنبع من نفسه ولا تحدد الا على ضميره ، والاخرى مصدرها خارجي ، لأن الآخرين هم الذين يحددونها ، ولأن الكاتب ينبغي أن يخضع لها . ومن الواضح ان هذه المسئولية الاخيرة هي التي يطالب بها المجتمع ، وهي التي ينبغي أن يوليها الكاتب جانبا من اهتمامه .

ولذلك فحينما تكون هذه القوانين واضحة التحرر لا توجد مشكلة تستحق الكلام : فالكاتب يتمتع بحريته دون أدنى معوق يعترض تفتح موهبته أو عبقريته . أما اذا كانت تلك القوانين قاسية فان حياة الأديب تتعقد ، اذ لا يعود الأديب حر الارادة في عمله ، بل يضطر الى بذل جهد كبير ليتجنب قسوة تلك القوانين أو يخفف منها ، وربما تمثلت في ذلك الجهد أهم مزاياه . فما أكثر ما سمعنا عن تكرار ازدهار الآداب في ظل حكومات فردية مستبدة ، ولكننا لم نرد أن نولي قدرا كافيا من الاهتمام للجهود المضنية التي اضطر الكاتب الى بذلها لحماية انتاجه من نزوات حاكم طاغية ، ومن ثم يمكن ان يعبر القرون الينا .

ويقال لنا ان العصر الذهبي للأدب كثيرا ما يتوافق مع نظم بوليسية وديكتاتورية ، بل يدعي أحيانا قيام علاقة زائفة بين السبب والنتيجة ، حتى لنكاد نؤكد انه لولا أغسطس لما كان فيرجيل ، ولولا لويس الرابع عشر لما كان موليير . غير أن الأرجح ان هذين الحاكمين لو كانا مختلفين لجعلا الأدب في عصرهما يتخذ سمتا آخر مختلفا ، أعظم وأعمق تأثيرا بكثير بلا ريب . ذلك ان ما يثير اعجابنا حقا في ذلك الأدب ، ليس كونه صورة صادقة لهذين العصرين المتجرفين ، اللذين لم يخلوا من رقة مع ذلك ، بل أنه نجح بالرغم من ان كل شيء في المرور من الثقوب الضيقة للشبكة المحكمة المضروبة حوله ، وقدم نغمة حرية منتصرة في مواجهة ظلم العصر . وكذلك فلا ينبغي ان نهنىء مدام دي بومبادور على نجاح « الموسوعة » أكثر من تهنئتنا لديدرو الذي يكن لتلك السيدة العظيمة أو أفحمها أو خطأها .

ويترتب على ذلك أن المسألة كلها ترجع ، كالمهنة الاخرى ، الى موقف أخلاقي . فاذا قامت علاقة تضامن حقيقي بين الكاتب من جانب والمجتمع من جانب آخر ، فسيلتزم كل من الجانبين بالحقوق والواجبات الملقاة على عاتقه .

وواجب الكاتب غاية في البساطة وان لم يكن سهل التنفيذ ، وهو أن يكون مثالا للنزاهة . ذلك أن النزاهة هي التي تمكنه من أن يكون أمينا نحو نفسه وأمينا بنفس القدر نحو الآخرين ، وهي التي تفرض عليه التزاما لا يعرف التنازل بأن يرفض كل تدخل خارجي في مثله الأدبية والفنية ، وهي التي تمكنه من أن يصم أذنيه دائما لكل أنواع التهديدات والمغريات . والنزاهة هي التي سرعان ما تقنعه بألا يطلب غير الحقيقة ، والحقيقة وحدها . فالأديب الذي ينافق السلطة لأنه يخشاها أو لأنه يرجوها يفتقر الى النزاهة .

ومن الواضح انه في المجتمع السليم ، أي المثالي ، من واجب هذا المجتمع أن يحمي الكاتب من الخوف والقلق والحاجة ، ومن ثم فلا مجال للمبالغة في التشاؤم بشأن هذا الموضوع ، فقد رأينا ذلك ، وسوف نراه ، يحدث كثيرا . ونحن لم نجتمع هنا في فينيسيا الا من أجل دراسة الوسائل

التي يمكن ان يقدمها المجتمع للكاتب لكي يمكنه من أن يظل نزيها ، وهي نفسها خطة العمل التي قدمت لنا للتشاور حولها .»

إن الكاتب الحديث لن يستطيع القيام بدور هام في المجتمع ، مال لم يلتزم كل من المجتمع والكاتب بواجباته نحو الآخر بدقة ، ويتناسى قليلا ، ولو بصفة مؤقتة ، حقوقه . وقتئذ سيصدق على الكاتب وصف دانتي من أنه ذلك الرجل الذي يتقدمنا في حلكة الليل وقد علق فوق ظهره مصباحا ، ومن ثم فهو ينير الطريق لكل من يتبعونه . وليس هناك انسان يعتقد ان الضوء الذي ينشره خاطيء ، او يقبل ان يسير في المقدمة بكل ثقة ، وهو يدرك انه اذا تعرض للخطر فلن يتقدم أحد ممن يتبعونه لم لنجدته .

روبرت براونينج والمونولوج الدرامى

عبد الوهاب المسيرى

استاذ مساعد بكلية البنات ، جامعة عين شمس
والمستشار الثقافى فى مكتب جامعة الدول العربية
نيويورك

العام فى فصل الصيف ،

واليوم فى وقت الظهيرة ،

والصباح فى السابعة ،

والتل تكسوه لآلىء الندى ،

والقبرة تطير فى السماء ،

والقوقع بجوار الشجرة ،

والله فى سمائه ،
وكل شىء على ما يرام .

سمعت البرجوازية الانجليزية فى القرن التاسع عشر هذه الكلمات ونغمت بها وطمأنت نفسها الى أن العالم لا يزال يدور كالساعة منذ ان اكتشف نيوتن قوانين الحركة الميكانيكية ، وبعد أن قرر جون لوك ان العقل الانسانى هو الآخر فى بساطة الكون وميكانيكيته . ولكن هذا المعنى البسيط وأكثر أقول السطحى للأغنية القصيرة السابقة ، هو شىء مفروض عليها من الخارج ، فهى جزء من كل مركب ترده القراءة بعنف وقسوة من سياقه الدرامى .

والأغنية ترد فى قصيدة قصصية طويلة لبراونتج عنوانها « بيبا تمر » (١٨٣٩) تتكون من مقدمة وأربعة اقسام . وعلى الرغم من أن كل قسم يعالج قصة شبه مستقلة الا أن كل القصص يضمها اطار قصصى واحد ، كما ان احداث كل قصة تتداخل مع أحداث القصة الاطارية التى تدور أحداثها حول يوم واحد فى حياة الفتاة الصغيرة « بيبا » التى تعمل فى مصنع للحرير والتى تبكر فى الاستيقاظ فى صباح ذلك اليوم ، يوم عيد رأس السنة وذلك حتى لا تضيع لحظة واحدة من يوم إجازتها الوحيدة . وتقضى الصغيرة يومها فى السير فى الطرقات تشدو بالأغنية التى اقتبسناها فى مطلع هذا المقال ... داخل هذا الاطار القصصى البسيط تدور احداث الاقسام الاربعة . ويتضمن كل قسم فى القصيدة مشروع جريمة : أما القسم الأول المعنون « الصباح » فتدور أحداثه حول المؤامرة التى تحيكها امرأة وعشيقها لقتل زوجها — حتى يرثا أمواله . وتدور أحداث القسم الثانى المعنون « الظهيرة » حول

تحاث عقد العزم على أن يقتل أحد أعدائه الألداء مما قد يفضي به الى السجن . وفي القسم الثالث المعنون « المساء » يعرض الشاعر لقصة شاب يحلم بتحرير بلده إيطاليا واغتيال أحد الطغاة النمساويين ، بينما تحاول أمه أن تثنيه عن عزمه . أما القسم الرابع والأخير والمعنون « الليل » فهو أكثرها إظلاما من الناحية الخلقية . إذ تدور أحداثه حول « بيبا » نفسها والتي نعرف أنها الوريثة الوحيدة لثروة طائلة تركها أبوها ويحاول الوصي على التركة بالاشتراك مع احد الاساقفة الاستيلاء عليها عن طريق دفع « بيبا » الى احتراف الدعارة . ولكن كل هذه المؤامرات المفعمة بالشر لا تخرج الى حيز الوجود لأن « بيبا » في مسيرتها في ذلك الصباح الرائع كانت تغني أغنيتها المفعمة بالبراءة . فيتطهر قلب الآثمين عند سماعهم الأغنية ، ويحجمون عن ارتكاب آثامهم . فلا تقتل الزوجة زوجها بل ويعضها الندم ، ولاينتقم الزوج من أعدائه ويعود الى زوجته المحبة ، ويفر الشاب الثوري من الشرطة ، ولا يخضع الأسقف لاغواء الوصي الشيطان ، بل ويأمر بالقبض عليه .

والقصيدة كما نرى تعالج هذا الموضوع الأزلي ، الصراع بين الخير والشر لا في خارج الانسان وحسب وانما في داخله أيضا . فعلى الرغم من أن الآثمين والأشرار الضعفاء خلقيا في القصيدة لا يأتون بآثامهم ولا يرتكبون شرورهم ولا يستسلمون لشهوتهم عند سماعهم أغنية « بيبا » ، الا ان هذه الاغنية وحدها لم تك سوى تعبير عن البراءة الكامنة في نفوسهم ، وهي براءة يتجسس ينبوعها لا بسبب أغنية الحياة والبراءة التي تتغنى بها « بيبا » وانما تساعدتها وحسب .

وقد فرض قراء العصر الفكتوري على الاغنية معنى متفائلا بسيطا لا يمت بصلة إلى معناها الأصيل الذي ينطوي على فكرة الصراع والجدل . ولكن على الرغم من أن المجتمع الانجليزي في عصر انتصار البورجوازية قد فرض على شعرائه ارتداء قناع التفاؤل الأخلاقي الضيق ، إلا أنهم - وبراوننج من بينهم - لجأوا لكل الحيل البلاغية والاشكال الادبية حتى يستطيعوا الافصاح عن رؤياهم الساخطة وانما تفتح داخلهم من أحاسيس ومشاعر أحد ما تكون من الساخطة .

ولد براوننج في السابع من مايو عام ١٨١٢ ، في احدى ضواحي لندن المعروفة باسم « كمبرول » جنوب نهر التيمز . وعاش في بيت أجداده في الضاحية المذكورة حتى بلغ الحادية والعشرين من عمره ، وكان أبو الشاعر فنانا هاويا ، محبا للكتب ومقتنيا لها ، كما كان دارسا جادا وفنانا في اللغويات ، مهتما بالأساليب الجديدة في التربية . الا أنه مع هذا كان رجلا عمليا يحقق دخلا لابأس به . ولقد ساعده ثراؤه النسبي هذا على توفير الوقت اللازم لتنمية مواهبه كفنان ولتطوير رؤيته كمفكر على مدى السبعين عاما التي عاشها .

ولقد كان لبراوننج الأب فلسفة في التعليم تتلخص في الايمان بأن أيسر وأنجع طريقة في التعليم هي صياغة المواد التي تدرس في قالب درامي يقوم المعلم بتمثيله (وقد تركت هذه الطريقة التربوية أعمق الاثر على براوننج الشاعر) وهكذا نشأ براوننج الابن بين أبوين يتمتعان بحماس عظيم للتعليم واستجلبا له افضل المدرسين ليقوموا بتعليمه . ولما بلغ الشاعر الرابعة عشرة من عمره عقد العزم على أن يتعلم ما يريد ، ورغم الخطورة المدمرة التي قد تحيق بكثير من الناس لو أنهم انتهجوا مثل هذا النهج الحر ، الا أننا نجد ان مشيئة براوننج الصغير كانت من دلائل عبقريته . فلقد اتكأ على القراءة الجادة مستوعبا لكل ما يقرأ . كان يقرأ كتب التاريخ والفلسفة باللغات التي تعلمها ، كما كان يقرأ في تخصصات أخرى عديدة تقع خارج نطاق الانسانيات . ولقد بلغ من تواضع هذا الشاعر اعترافه ان تلك المعرفة الجادة العريضة التي اختزنها في عقله عبر السنين ان هي الا شيء موجود في عقول الآخرين .

ويرى وليام كلايد دي فان ، أحد النقاد الامريكيين الدارسين لحياة براوننج وأعماله ، أن اهتماماته الاساسية كانت سبعة : الفلسفة والتاريخ والشعر وفن التصوير والسياسة والحضارة الاغريقية والموسيقى . ومن الثابت أن براوننج كان

يعرف في الطب وفي ذلك العلم الذي نسميه الان بعلم النفس والعقل . ويبدو أن براوننج الاب ، ومن بعده ابنه كانا مهتمين بما هو شاذ وغريب ، مما ينم عن رغبة جسورة لا في المعرفة وحسب وانما في الاستكشاف ايضا . وحينما افتتحت جامعة لندن عام ١٨٢٨ سجل براوننج اسمه في السنة الاولى لدراسة اللغات اليونانية واللاتينية والالمانية ، ولكنه لم يمكث في الجامعة أكثر من نصف سنة .

وفي أثناء فترة بقائه القصيرة في الجامعة قرر أن يكرس كل حياته للشعر . وقد وافقه أبواه على قراره هذا وكان من الممكن أن يعمل براوننج في أحد البنوك أو يصبح محاميا ، كما كان شائعا بين أبناء الذوات في انجلترا في ذلك الوقت ، ولكنه كان شغوفا بالموسيقى والفن والنحت ، كما أنه أدرك أن مواهبه انما تتجه نحو الأدب ، وخاصة الشعر . وهكذا ظل يعلم نفسه بنفسه حتى الواحدة والعشرين وهو مقيم في منزله . وقد أتاح له بقاؤه في لندن ، مركز الحياة الادبية والفنية وكذلك الاقتصادية والسياسية في ذلك الوقت وحتى ألآن ، فرصة للقاءات ثقافية كثيرة . واهتم براوننج وهو بعد في شرخ الشباب بشعر بايرون ، ولكنه في عام ١٨٢٦ طالع شعر شيلي ، فراح يدرس حياة شيلي الذي كان قد انقضت على وفاته أقل من أربع سنوات وأولع بأعماله ايما ولع ، حتى أنه راح يقلد شيلي في كل شيء تقريبا . فامتنع عن أكل اللحم لأن شيلي كان قد طرأ له مرة أن سبب معظم شرور العالم هو تناول اللحم . ولكن يمكن اعتبار مثل هذه الأفعال مجرد نزوة أو فترة من فترات التطرف التي مر بها شاعرنا ولم يتوقف عندها لحسن حظه وحظنا .

ولا شك أن شيلي كان له أثر كبير على تطور **أفكار براوننج** . ففي الفترة التي كان فيها شاعرنا رافضا للمسيحية نجده يعتمد الى حد كبير على آراء شيلي من الالحاد وتشاؤم وحتى بعد ان ادار براوننج ظهره الى كثير من أفكار شيلي السياسية والدينية نجد ان أفكار الشاعر الرومانسي كان لا يزال لها بعض الاثر ، ولعل نضج براوننج الفكري والادبي ورفضه لافكار شيلي المتطرفة كان أمرا حتميا لان شاعرنا لم يك قط من النوع المتشائم ، اذ أنه مصنوع من نسيج أقوى وأكثر دنيوية من ذلك النسيج الذي صنع منه شيلي . فلقد عاش براوننج حياة جسمانية قوية ونشطة ، وكان مبارزا وملاكما وفارسا ، كما أجمعت المصادر على مهارته وبراعته كراقص . وتظهر كل تلك الاهتمامات في شعر براوننج الذي يمتاز بالحيوية والذي ينقل للقارىء رؤية شاعر أدرك قيمة الجسد والدنيا .

نشر براوننج اولى قصائده عام ١٨٣٣ وكان عنوانها « بولين » وهي قصيدة لا ترقى بأية حال لمستوى قصائده الاخرى ولذا لم تلق استحسانا من قبل جمهور القراء بسبب مضمونها . ومع هذا تلقي هذه القصيدة ضوءا كاشفا على موهبته الكامنة كما انها تصور لنا الصراع الدائر بين الايمان والشك الدينيين وهو ما كان يشغل تفكير براوننج في تلك الفترة وتفكير معظم معاصريه ولكن براوننج بما عرف عنه من حيوية سرعان ما حسم ذلك الصراع ونفض عنه شكوكه بصورة شبه نهائية .

وبعد نشر قصيدة بولين كتب جون ستيوارت مل الفيلسوف الانجليزي صاحب مذهب النفعية تعليقا نقديا عليها قال فيه ان كاتب بولين قد أظهر اهتماما مرضيا بنفسه ولا شك ان مل كان محقا في نقده هذا . فالموقف الدرامي في تلك القصيدة يمثل بطلة تذكرنا بكثير من بطلات شيلي لا وظيفة لها غير الاستماع الى اعترافات شاعر صغير يمثل بدوره « الانا الاخرى » لبراوننج نفسه . وقد ترك هذا التعليق النقدي اثرا كبيرا على شاعرنا . ومع هذا يمكن القول أنه على الرغم من رومانسية القصيدة الزائدة وعلى الرغم من ضعفها من ناحية البناء والمضمون الا انها مع هذا تبئنا بعظمة ومستقبل براوننج خاصة في الأبيات الاخيرة .

يا من تسير على الشمس

اني لمن المؤمنين بالله والحقيقة والحب

إني استند عليك
وكأني امرؤ يهرب من الموت
فيربط نفسه بوشائج الصداقة
ليشعر بالحياة تسري فيه !
فتعرف أني سعيد في النهاية
حرا من الشكوك
أو مس الخوف .

وفي عام ١٨٣٤ سافر براونينج الى بطرسبرج (لينتجراد) في صحبة مسئول قنصلي روسي وكانت هذه اول رحلة خارج انجلترا ولقد تركت أثرا قويا على بعض قصائده مثل قصيدة « ايفان ايفانوفيتش » التي ظهرت ضمن مجموعة « حكايات درامية » والتي نشرت عام ١٨٧٩ .

ويبدو أن براونينج قد أبدى اهتماما كبيرا بالسلك الدبلوماسي ، ولذا تقدم بطلب الى الحكومة الانجليزية ، عند عودته من رحلته الروسية ، يطلب فيه الذهاب الى ايران ، ولكنه لم يوافق على طلبه .

ثم انصرف براونينج بعض الوقت الى كتابة المسرحيات الشعرية ، وعلى الرغم من أنه لم يحالفه التوفيق الا أنه استفاد كثيرا من تجاربه المسرحية التي تركت اثرا لا يمحى على جل اشعاره .

وتعتبر الاربعينات من القرن التاسع عشر فترة خصوبة ووفرة في انتاج براونينج اذ ظهرت بعض قصائده العظيمة مثل « زوجتي الدوقة الراحلة » و « رئيس الأساقفة يأمر بتجهيز مقبرته » وفي هذه المرحلة بدأ براونينج يدرك الشكل المناسب الذي يتوائم مع مواهبه وراح يستغل خلفيته الدرامية بشكل فعال . كما أنه قام في تلك الفترة ذاتها بتوسيع دائرة معارفه بالادباء ، فتزاور مع توماس كارليل ومع مشاهير الادباء .

وفيما بين عامي ١٨٤١ و ١٨٤٦ قام براونينج بنشر سلسلة من ثماني ملازم ، كل منها تحوي عددا من القصائد والمسرحيات . ورغم أنها لم تلق رواجا كبيرا الا أنه صار من الواضح للنقاد أنه لا يوجد شاعر انجليزي آخر معاصر يستطيع أن يكتب بهذا المستوى الرفيع ، اللهم باستثناء تينسون .

وفي عام ١٨٣٨ قام براونينج بزيارة ايطاليا ووقع صريع هوى هذا البلد الدافيء الجميل ، حتى أنها اصبحت وطنه الثاني بعد انجلترا . وحينما نشرت الشاعرة اليزابيث باريت مجموعة قصائد جديده ورد في احداها ذكر لاسم براونينج في اطار من الثناء ، وقرأ شاعرنا هذه المجموعة الشعرية فسارع بارسال خطاب محموم لها قال فيه : «اني لأعشق أبياتك من صميم قلبي .. وأني ، كما قلت ، أعشق تلك المجموعة الشعرية ـ وأني اعشقك أيضا .. » وكانت هذه الرسالة المؤرخة ١٠ يناير ١٨٤٥ هي فاتحة سلسلة شهيرة من المراسلات استمرت اكثر من عام ونصف العام وانتهت بهروب العشيقين من منزل والد اليزابيث باريت الواقع في شارع ويبول بلندن .

وقد أضطر العشيقان للهرب لان والد العروس كان يتسم بشيء من التشدد وبكثير من التسلط كما كانت لديه رغبة مرضية في عدم تزويج أي من ابنائه او بناته ليحتفظ بهم معه في المنزل . ولعل رغبته المرضية في الاحتفاظ باليزابيث هي التي حدت بأن

يلقى في روعها أنها عليلة للغاية ويأن يوهمها بأنها غير قادرة على الزواج . ولقد ظل زواج براونينج سرا بينه وبين زوجته كما ظلت اليزابيث تعيش في منزل والدها خلال الاسبوع الاول من الزواج ، وكانت تتسلل من غرفتها لملاقاة روبرت خارج المنزل ، حين تكون الاسرة مجتمعة لتناول طعام العشاء .

ولم يكن يصحبها أثناء هذه المقابلات سوى وصيفتها وكلبها . ويلاحظ أن ثمة لمحة من حكايات الغرام والفروسية في العصور الوسطى في زواج براونينج ، مما يوحي بقصيدته المدونة « الطفل رولان يأتي الى البرج المظلم » (١٨٥٥) . وهي قصيدة بطلها يواجه العقبات بجسارة وينتصر عليها - تماما مثل براونينج نفسه الذي خاطر بالكثير بدخوله في هذه العلاقة الرومانسية ، لانه في الوقت الذي اتخذ فيه اليزابيث باريت زوجة له ، كانت هي شاعرة معروفة وكان هو لا يزال شاعرا مغمورا ، وأي ضرر يلحق بها كان سيعرض سمعته لدمار محتوم .

بقي الزوجان في فلورنسا بايطاليا ، لان مناخها الدافيء من ناحيه كان يفيد صحة اليزابيث التي شفيت من عللها الوهمية التي فرضها عليها أبوها . ومن ناحية أخرى لان هذه المدينة كانت تذكرها بالامجاد التاريخية والفنية التي ارتبطت دائما باسم الشاعر دانتي الفلورنسي المولد . ولقد استوحى براونينج أروع أشعاره من ذكريات فلورنسا ومن الايام التي قضاها فيها مع زوجته .

وقام براونينج وزوجته اليزابيث برحلات الى كثير من الاماكن منها باريس وروما ولندن ، على مدى أربعة عشر عاما . كما صار منزلها في فلورنسا يؤمه الادباء الانجليز والامريكان ، ابتداء من ولتر سافدج لاندور الشاعر البريطاني وانتهاء بهوثورن القصاص الامريكي . ومن الطريف ان نذكر أنه حتى في الخمسينات من القرن التاسع عشر في امريكا ، كانت الاعمال الشعرية لمسز براونينج لا تزال أكثر شهرة من أعمال زوجها ، على بعض الاحيان كان يبدو للناس أن كل فضائل مستر براونينج تنحصر في كونه زوج اليزابيث باريت .

في عام ١٨٤٨ سادت ايطاليا فترة من الاضطرابات بسبب حركة التحرر الوطني من النمسا وقد شاهد شاعرنا مظاهر هذه الحركة وشعرها بنفسه حينما كان يكتب مجموعته الشعرية العظيمة التي نشرت عام ١٨٥٥ بعنوان « رجال ونساء » .

وفي مارس من عام ١٨٤٩ ولد للشاعرين ابن سمياه روبرت ، وعلى الرغم من انخفاض تكاليف الحياة في ايطاليا الا ان حالتهما المالية لم تكن ميسورة ، ولم ينقذهما من هذه الازمة المالية الا وفاة صديق لهما في انجلترا يدعى جون كنيون أوصى لهما بمبلغ ١١٫٠٠٠ جنيه انجليزي وكانت هذه الثروة الكبيرة كفيلة بسد حاجتهما طيلة حياتهما . ولا بد أن « كنيون » قد شعر أن هذه هي أعظم منحة للبشرية - أن يساعد براونينج وزوجته على تكريس حياتهما من أجل الشعر . وحينما مات والد مسز براونينج في ربيع عام ١٨٥٧ ، لم يترك لها شيئا فقد حرمها من الميراث انتقاما .

وفي مستهل عام ١٨٦١ ، ساءت صحة مسز براونينج ، وعاودتها علة رئتيها . وفجأة ماتت في ٢٩ يونيه من عام ١٨٦١ بين ذراعي زوجها ، وبذلك انتهت مرحلة ذات مغزى كبير في حياة وفن براونينج . فبعد انتهاء جنازتها ، رحل مع ابنه الى انجلترا . ولم يعد الى فلورنسا أبدا .

•••

ويبدو أن الفترة بين ١٨٥٠ - ١٨٥٥ كانت أكثر الفترات خصوبة في انتاج براونينج الشعري ، فقد شاهدت هذه الفترة نشر بعض روائع براونينج مثل « الحب بين الاطلال » و« ايفلين هوب » و« فرا ليبوليبي » و« اندريادل سارتو » وغيرها . وفي عام ١٨٦٤ نشر براونينج مجموعة قصائد بعنوان « شخصيات المسرحية » تضمنت أعمالا عبقرية ناضجة مثل « كاليبان فوق

سيتيبوس » و« الحاخام بن عزرا » و« موت في الصحراء » وهي قصائد ذات محتوى ديني الى فضل ارتباطها بالموقف التاريخي المعاصر لها . فعلى سبيل المثال تحاول قصيدة « الحاخام بن عزرا » بعث الاتزان والامل في النفوس اليائسة والعقول التي أقلقها الاعتقاد بما جاء به كتاب داروين « أصل الانواع » .

ولقد حظي ديوان « شخصيات المسرحية » بقبول ونجاح من قبيل جمهور القراء ، وهو شيء لم يحظ به الا القليل من أعمال براونينج الاخرى . وفي اثناء ذلك الوقت من ١٨٦٤ الى ١٨٦٨ كان براونينج يكتب القصيدة الطويلة « الخاتم والكتاب » والتي بلغت ابياتها اكثر من ٢١٫٠٠٠ بيت من الشعر غير المقفى . وصدر المجلد الأول من القصيدة المذكورة في ٢١ نوفمبر عام ١٨٦٨ وصدرت المجلدات الثلاثة الاخرى تباعا في كل شهر ، وكان المجلد الواحد يتضمن ثلاثة كتب من هذه الملحمة الروحانية .

وفي عام ١٨٦٩ ، كان اسم براونينج معروفا لدى كل دوائر الادب العالمية ، وفاقت شهرته كشاعر شهرة زوجته الراحلة . ومنح أكثر من دكتوراه فخرية في الادب من جامعة اكسفورد وكمبردج وأدنبرة .

وفي السبعينات من القرن التاسع عشر ، أصدر براونينج سلسلة قصص شعرية طويلة تفتقر الى التحديد وتتطلب قراءتها نفس المجهود المطلوب لقراءة قصيدته الطويلة « الخاتم والكتاب » وفي ١٢ ديسمبر ١٨٨٩ مات براونينج في مدينة البندقية . وفي ذات اليوم صدرت آخر اعماله بعنوان « أسولاندو » ودفن في آخر عام ١٨٨٩ في « ركن الشعراء » في مقبرة العظماء الموجودة في « ويستمنستر » . ولقد وصف براونينج نفسه في خاتمة المجلد المذكور بأنه :

رجل لم يدر ظهره أبدا ، بل سار وصدره للامام .

رجل لم يتطرق اليه الشك في أن الغيام لا بد وأن ينقشع

رجل رأى هزيمة الحق ولكنه لم يتوهم قط أن الباطل منتصر في النهاية .

رجل يؤمن بأننا ننهض من جديد بعد كل سقوط .

وأننا تساورنا الشكوك لنشحذ من عزائمنا ، وأننا ننام كي نستيقظ .

وحين تأتي الظهيرة ، في حمأة عمل الانسان .

فلنحي المجهول بابتسامة !

ولندفع بالانسان قدما .

« ناضل وانجح » ولتصح « أسرع » ، ـ صارع ، وارتحل ابدا ، هنا وهناك ! »

●●●

ولكن براونينج الذي ذاع صيته في عصره لم يكن الشاعر المتمرد الذي نعرفه ، وانما كان شاعرا احتفله الوجدان الفكتوري وجعل منه شاعرا وطنيا قويا تغنى بالقيم السائدة في مجتمعه . ولا يمكننا أن ننكر أن شعر براونينج يجسد كثيرا من سمات الادب الرومانتيكي الفكتوري سواء كان ذلك على المستوى الجمالي أو على المستوى الفكري . فهو مثل معظم شعراء عصره قد أولى اهتماما كبيرا لما يمكن تسميته « بالافكار المجردة » والسامية التي لم تترجم الى معادلها الموضوعي الجمالي . ويظهر هذا في تصوره

التحنى الضيق لبعض شخصياته وفي النهايات الاخلاقية التي يفرضها فرضا على بعض قصائده . كما يظهر ايضا في تصوره لنفسه على أنه منشدله « رسالة أخلاقية » وهدف اجتماعى محدد (وهذا التصور هو الذى ادى بتنيسون وشعراء آخرين الى كتابة قصائد عديدة غثة يتغنون فيها بالقيم الاخلاقية السائدة ويدافعون عنها) . وهذه « الافكار » تبقى على مستوى عال من التجريد لان الشاعر لا يستجيب لها بكيانه المتكامل وانما يستخدمها ويفرضها علينا كأفكار جامدة وحسب . وهذه سمة أخرى من سمات الادب الفكتورى ، فهو أدب قد فرق تفريقا بين الفكر والعاطفة (انظر على سبيل المثال ، تقسيم ماثيو ارنولد الناقد الفكتورى للشعر على أنه نوعان : شعر خيالى عاطفى ، وآخر فكرى جاف) ، كل هذا يقف على طرف النقيض من شعر الحركة الرومانتيكية ، الذى يتميز بمحاولة المزج بين العقل والقلب وبين سيولة العواطف وجفاف الافكار وتحديدها ، ولذلك فهو شعر ينبض بالحياة والتوتر والصراع ، بينما يظل الشعر الفكتورى شعرا يقدم لنا نتائج فكرية جاهزة ، وليس شعر مجابهة لموقف محسوس (ولعل هذا يفسر لم لم ينتج العصر الفكتورى شاعرا واحدا يبلغ في عظمته عظمة ورد زورث أو كيتس . كما أنه لم ينتج قصيدة تضاهى في تعقد تركيبها واتساقها قصيدة كوليدج « الملاح العجوز ») . ومما زاد الطين بلة أن العصر الفكتورى لم يزدهر فيه النقد الادبى أو الحس النقدى ، ولذلك لم يجد الشعراء الناقد الذى يقيم أعمالهم ويدخل معهم في حوار هو - في تصورى - اساس اى حياة ثقافية ناضجة . ومما له دلالته ان جميع الشعراء الرومانتيكيين كانوا في الوقت ذاته نقادا ، لكل نظريته أو على الاقل موقفه النقدى الواضح والمتسق مع نفسه . أما الشعراء الفكتوريون فتراثهم النقدى إن وجد فهو هزيل .

وصاحب ضعف الحس النقدى عند الشعراء الفكتوريين ذبول الاحساس بالبيان العام للقصيدة والاهتمام المفرط بالتفاصيل (ويجب أن نتذكر أن العصر الفكتورى كان عصر العلم والتصوير الفوتوغرافى) ، ونجم عنه كذلك فشل الشعراء في أن يكون لكل اسلوبه الخاص المتميز . ومن المعروف كذلك أن العصر الفكتورى هو عصر القصيدة الطويلة ، ولعل هذا يرجع الى أن الشعراء لضعف ملكتهم النقدية لم يكن من السهل عليهم الايجاز أو التوقف عند النقطة اللازمة كما أنهم لم يتمكنوا من التمييز بين المادة الصالحة للمعالجة الشعرية وتلك التى لا تصلح الا للرواية الطويلة .

تتضح كل هذه السمات والتناقض في شعر براونينج ، ولكنه في الوقت ذاته حاول في روائع شعره أن يكتشف اسلوبا فريدا واشكالا ادبية خاصة به ، يمكنه عن طريقها الافصاح عن رؤيته ، فنجد الشاعر يكتب قصائد غنائية ، عن مواضيع تقليدية رومانتيكية مثل الحب ، ولكنه مع هذا يعالجها معالجة جديدة وفذه تبعث الحياة في هذه المواضيع التى استهلكت ، ولعل قصيدتى « اللقاء في المساء » و « الفراق في الصباح » خير مصداق على ما نقول :

« اللقاء في المساء »

البحر الرمادى ، والارض الممتدة السوداء ،

كبير هو نصف القمر الاصفر وقريب ،

والموجات الصغيرة الجزعة تتواثب من مهجعها في حلقات نارية ،

اذ اقترب من الخليج بقدمة سفينتى المندفعة ،

واطفىء تعجلها في الرمال المبتلة ،

ثم أسير ميلا على شاطىء « دافىء » تعطره رائحة البحر ،

وأعبر ثلاثة حقول الى أن تظهر مزرعة ،

طرقة على النافذة ، احتكاك حاد سريع ، توهج أزرق من عود ثقاب مشتعل ،

صوت أقل ارتفاعا ، من خلال أفراحه ومخاوفه ،

من القلبين اللذين ينبضان لصق بعضهما !

« الفراق في الصباح »

عند المنحنى ، بغتة ظهر البحر ،

ومن فوق حافة الجبل نظرت الشمس

التي اختطت طريقها الذهبي دون تلكوء ،

وسرعان ما شعرت بالحاجة الى عالم الرجال .

ومع أن القصيدة تعالج « موضوعة » لقاء محبين ، الا أن المصطلح المستخدم يختلف الى حد كبير عن المصطلح المستخدم في قصائد الحب الرومانتيكية المألوفة ، فعلى الرغم من أن ثمة خلفية طبيعية ، الا أنها خلفية طبيعية متوترة لا تذوب فيها المحبوبة ولا تهتز فيها التفاصيل وانما نجد أنها وصفت بدقة شديدة وتفصيل يبحث على الدهشة (... نصف القمر وأسير ميلا » و « أعبر ثلاثة حقول » . كما أن الاشياء الطبيعية لا تحمل صفات انسانية الا في القليل النادر (« المويجات الصغيرة الجزعة ») أي أن المنظر الطبيعي يظل محتفظا باستقلاله عن الذات المدركة ، لا يتلون بالوانها ولا يكتسب ابعادها ، بل ان كلمة الحب ذاتها لم تذكر مرة واحدة ، والقمر ذلك الرمز المقدس للحب قد ذكر بشكل عابر على أنه « اصفر » و « كبير » و « منخفض » ولكن مع هذا أصبح المنظر ، بموضوعيته الفائقة ، من مكونات نفس البطل ، فهذه المويجات الصغيرة الجزعة التي تتواثب من مهجعها في حلقات نارية « تتواثب لتعبر عن النار المشتعلة في داخله ، وتلك السفينة المندفعة لا تندفع بشكل حيادي لاغرض منه وانما تسرع لتطفيء نار المحبوب ولذلك فسعطها لا تطلقه سوى رمال الوصول الميتة .

وحينما يصل البطل الى جزيرته الفردوسية فهو يحس احساسا عميقا بالميل الذي يسيره وبالثلاثة حقول التي يعبرها ، وحينما نصل الى نهاية القصيدة ، تكون حواسنا المتوترة التي ادركت كل هذه التفاصيل ، قد بلغت ذروة التوتر فنسمع الطرقة على النافذة ونرى توهج عود الثقاب ونسمع الصوت الذي لا يسمع ، صوت دقات قلب المحبين ، ونتركهما عند هذه اللحظة .

القصيدة اذن في تعبيرها عن المواطف الرومانتيكية قد لجأت الى اسلوب يختلف عن الأسلوب الرومانتيكي التقليدي ، ولكن مع هذا لم يكتف شاعرنا بهذا بل أراد أن يوازن هذه المواطف الملتهبة بقصيدة أقل التهابا ، فيها من الحياة العادية ما يذكرنا بالايقاع اليومي حتى لا ننسى انفسنا ونحن في أعلى القيم ، ولذا بعد أن تحدث عن اللقاء في الليل لم يكن في السحاب وانما تحدث أيضا عن « الفراق في الصباح » ويهبط الى الارض ، والقصيدة الثانية تبدأ بالبحر العادي الذي ليس فيه أية أمواج ملتهبة ثم تنظر الينا الشمس بعينيها الحياديتين بحركتها الطبيعية الحتمية ، فهي ذا قد رسمت بها خوذا طريقها امامها ، وهو امام كل هذا الحياد وهو بعد كل هذه القيم الشاهقة التي وصل اليها مع من يحب يلوذ الحاجة الى عالم الرجال الذي يخبره في حياته العادية ، وبهذا يتمركز اللقاء الليل في الوجدان للحظات وحسب ثم ينحسر ليحل محله الفراق في الصباح ، ومع هذا ونحن في طريقنا لاننسى القمم ، ونخرج برؤية للحياة متزنة ناضجة ـ لا تنسى التطرف الرومانتيكي ولا تضيع في التفاصيل اليومية .

وفي محاولة الوصول الى صيغ فنية جديدة اكتشف براونينج فيما اكتشف من اساليب ان القصيدة التي تأخذ شكل « المونولوج الدرامي » تحل له مشاكل شكلية ، بل وفكرية عديدة ذلك أنه عن طريق الاقنعة المختلفة يمكن للشاعر

التعبير عن كثير من الافكار ما كان يمكن لمجتمعه الفكتورى البورجوازى المحافظ تقبلها لو عبر عنها بشكل غنائى مباشر . ومن اطرف الامثلة على هذا النوع من القصائد التى يختفى فيه الشاعر وراء قناع الدراما قصيدة « الا سقف يصدر أمرا » بتشييد مقبرته في كنيسة سانت براكسد » وعنوان القصيدة يحدثنا لتقبل لحظة حاسمة ومهيبة في حياة انسان ذى مكانه دينية خاصة ، ثم يبدأ الاسقف التحدث .

يقول الواعظ : باطل الاباطيل .

احيطوا بفراشى ، لماذا تبتعد يا أنسلم ؟

يأبنائى ـ يا الهى انا لا اعرف ـ حسنا !

المرأة التى كان الجميع يعرفون انها امكم

كم كان يحسدنى عليها جاند ولف العجوز ، وكم كانت جميلة

ولكن ما فات قد مات ، وهى الاخرى قد ماتت

ماتت منذ مدة طويلة ثم اصبحت اسقفا بعدها

وكما قضت سنموت نحن أيضا .

ومن هذا نعرف أن الدنيا ان هى الا حلم .

تكتشف من السطور الاول أن للاسقف عشيقة ، وأن له منها اولادا ، كما انه كان يتنافس مع زميل له على حبها . وهو في هذيان الموت الاخير يتذكر من أرتة لاخرى نفسه بمكانته ووظيفته فيقتبس احدى المواعظ أو يتفلسف عن الموت بطريقة ميكانيكية بلهاء . ولكن الشيء الذى لا ينساه الأسقف طوال الوقت هو طريقة تشييد قبره وزخرفته . لا ولا ينسى الاحجار التى ستستخدم في ذلك الشأن . وقد تملكت هذه الاحجار شغاف قلبه حتى أنه يبذل قصارى جهده في وصفها بدقة بالغة . ولكن وصفه هذا لا ينم الا عن فظاظة وانعدام أى احساس بالجمال .

قطعة ضخمة من اللازورد يا إلهى .

كبيرة كرأس يهودى قطعت عند الرقبة ،

زرقاء كعرق فوق ثدى العذراء .لتضعوا هذه القطعة الزرقاء بين ركبتى ..

فجاندولف عدوى الذى يجاور قبره قبرى لن يملك الا ان يراها وينفجر حقدا .

إن الاسقف في هذه القصيدة هو رمز الانسان الذى ينحرف عن جوهره الانسانى ولا يؤدى وظيفته ولا يحقق امكانياته ، وينصرف لعبادة الاوثان والاشياء والاحجار الثمينة . هذا الراعى قد تخلى عن رعيته فانصرف الى ملذاته وتسطحت روحه فأصبح لا يرى من الأشياء الا قشورها أو ثمنها .

●●●

واذا كان الاسقف غير واع بذنبه او خطيئته فان الفنان أندريا ديل سارتو المشهور بأندريا سانزا ايروورى (أندريا الذى لا يخطىء) قد باع نفسه للأفعى زوجته ، عالما تمام العلم بما هو مقدم عليه . تبدأ القصيدة بأندريا وهو يتضرع لزوجته

لوكريتشيا ان تمنحه بضع لحظات من الهدوء حتى ولو مرة واحدة في حياته ، ثم بعدها في مقابل ذلك ان يبرق ذاته كفنان وان يرسم لاصدقائها اللوحات التى يطلبونها وبالطريقة التى تروق لهم وفي الوقت الذى يلائمهم وبالسعر الذى يحددونه ، ثم يؤكد لها اخيرا انه سيضع كل الارباح التى سيحققها في يدها الصغيرة كي تنفق منها كما تشاء على جسدها التمثالى .

ومن حديث اندريا مع زوجته تكتشف انه مستغرق في جمالها الحسي وفي التأمل في يدها وأذنيها وجسدها وانه قد ترك عالم الفن الى عالم الحسيات المصمتة ، ولكن اندريا رغم سقوطه يعرف ان حياته الآن في الغسق وان لونا رماديا يكسوها كلها وانه قد يكون صانعا ماهرا ولكنه يعلم تمام العلم أنه صانع لا عمق له ، وانه قد ترك عالم الفن الحقيقي منذ أمد بعيد .

باستطاعتى ان ارسم بقلمى كل ما عرف

وكل ما ارى ، وكل ما ارغب فيه من اعماق قلبى

ذلك ان أردت أن أغوص في هذه الاعماق

ولكنه يعرف انه يفضل دائما البقاء على السطح ، فعلى الرغم من مقدراته الفنية (او الحرفية ان أردنا توخي الدقة) ، وعلى الرغم من الاعمال الفنية التى انجزها ، وهى اعمال ليست هينة الشأن بل تفوق أعمال الآخرين ، الا أنه يعلم تمام العلم انه ساقط :

التى انجزها يحلم به الآخرون طيلة حياتهم ..

يحلمون ؟ .. بل ويحاولون جاهدين ويعانون ثم يفشلون ...

انت لا تعرفين كيف يجهد الآخرون

ليرسموا لوحة صغيرة كتلك التى لطختها بثيابك المتطايرة وانت تمرين دون اكتراث .

ولكنهم مع ذلك ينجزون اقل منى ، اقل منى بكثير ..

ولكن « الاقل » الذى ينجزونه هو « اكثر » يالوكريتشيا

هذا هو الحكم

إذ ان داخل عقولهم الهائجة والمضطربة والممتلئة والقلقة داخل قلوبهم

ولا ادرى داخل اى مكان من جسدهم

يضطرم النور الربانى الذى يفوق في صدقه القوة التى تدفع يدى تلك

يد الصانع الخليقة ، ذات النبض الخافت .

تهبط أعمالهم الى الأرض ولكنى أعلم أنهم هم أنفسهم

كثيرا ما يصلون الى سماء أبوابها موصدة دونى .

يدخلونها ويأخذ كل مكانه هناك دون شك ..

مع انهم يعودون ولا يمكنهم الافصاح عن مكنون صدورهم للناس .

لوحاتي أقرب الى السماء ، بينما اجلس انا هنا ..

ولكن لابد ان تتخطى غاية الانسان ..

قبضته ـ والا ... لم خلقت السماء ؟

وقد عرف اندريا هو الآخر اياما ترك فيها الارض وصعد الى السماء حيث لبس تاج المجد ، وذلك حينما كان في البلاط الفرنسي في فونتنبلو يرسم لوحات للملك فرانسيس الاول . كان اندريا يغمره الاحساس بالزهو لقدرته على الخلق الحقيقي . كان يرسم وكل رجال البلاط من حوله ينظرون اليه بعيونهم الفرنسية البريئة ويسري في أرواحهم الدفء الفرنسي ، بينما كانت أيديهم تتلاعب بشواربهم .. ولكن خيرا من هذا كله وجه الملك المطل عليه . كان الملك يطوقه بذراعه ويرنو اليه بنظرات ذهبية وأنفاسه العطرة تلفح الفنان المستغرق في رسمه . كم كانت رائعة تلك الأيام الملوكية . أليس كذلك ؟ ... ولكن الزوجة الأمس تبدأ في الضجر والقلق ، فترسل لزوجها أن يحضر فيهرع إليها عائدا :

هذا مضى وانقضى ..

كان عالمي ينبض بالحياة أكثر مما اطيق حياة ذهبية وليست رمادية

وأنا الخفاش ضعيف البصر الذي لا يكن لأي شيء اغراؤه بالخروج من البيت الذي يتكون عالمه من حيطانه الأربع .

ولأن اندريا فنان تشكيلي نجد أن « موضوعة » الرؤية والبصر الرؤى يتكرران في القصيدة ؛ ان اندريا لا يملك الا أن « يرى لون حياته الرمادي الكئيب ويقارنه بالأيام الذهبية في البلاط الفرنسي التي انتهت حينما عاد لزوجته بعد أن اختلس نقودا اعطاها له الملك ليشتري له بها لوحات من ايطاليا . وحينما يحضر رجل فرنسي الى فلورنسا حيث يقطن اندريا فانه يؤثر الاختفاء .. وهو لا يرى في احلامه سوى منزله الذي اشتراه بالنقود المختلسة ويرى الذهب في الشقوق وبين الاحجار . وتستمر القصيدة وتخبرنا انه حين ينظر الى احدى لوحات روفائيل ، فانه يلاحظ أن ثمة « خطأ » ما في طريقة رسمه للذراع ، ولكنه خطأ يمكن التغاضي عنه لأنه خطأ في « جسد » اللوحة وليس في « روحها » الصافية . ولذلك حينما يمسك أندريا بالطباشير ويصحح الذراع المعوج فانه يكتشف على الفور أن الذراع التي رسمها قد تكون اكثر دقة . (أفليس هو اندريا الذي لا يخطىء) الا انها أيضا خالية من الروح ، أفليس الفنان الذي رسم اللوحة هو روفائيل ؟

وفي نهاية القصيدة يحلم أندريا بكنيسة في أورشليم الجديدة في الفردوس ، تقف فيها أربعة حيطان شاهقة يرسم ليوناردو دافنشي احداها ، ويرسم روفائيل الثانية ، ويرسم ما يكل انجلو الثالثة وتكون الرابعة من نصيبه ، ولكنه يتذكر انه حتى في الفردوس ستكون لوكريتسيا واقفة بجواره لا مفر له منها ، فهي قابعة تحت جلده وداخل عظامه لانها هي ضميره وتجسيد لروحه الغارقة في الحسيات .

●●●

واذا كان أندريا قد باع روحه لاله التجارة والمال فالفنان الراهب فراليبوليبي في القصيدة التي تحمل اسمه يجابه مشكلة من نوع آخر ويخوض صراعا لم يعرفه أندريا . تبدأ القصيدة بالفنان الراهب مقبوضا عليه في حي العاهرات ولكنه لا يستسلم بسهولة لحراس المدينة ، فيخبرهم انه ذو عزوة وسلطان فهو فنان آل المديتشي الذين يشار اليهم بالبنان .. ومع ان الحراس يخلون سبيله الا انه يحس بالحاجة لشرح موقفه لهم والافصاح عن مكنون قلبه وعن مأساته وكيف يعيش في الدير حياة متقشفة ، مع أن الحياة تنبض داخله وتتدفق . انه يعيش هناك ليرسم صور القديسين والقديسات . ولكن ها هو ذا الربيع قد

عاد مرة أخرى ولكنه في حجرته يرسم قديسين وقديسين وقديسين .. فنظر من شرفته ليستنشق الهواء المنعش ، واذا به يسمع أغنية تفوح منها رائحة الربيع النضرة الخضراء فلا يقدر ، وهو المصنوع من لحم ودم ، على المكوث داخل الجدران فيجدل في التوجيلا من الملاءات وينسلق خارجا ليذهب الى حي العاهرات ليتذوق شيئا من الحياة التي يفتقدها في الدير ، ثم يقص فراليوليبي على الجمع قصة دخوله الدير وكيف انه كان طفلا جائعا دفعت به امه الى هناك حتى يملأ معدته الخاوية . وفي يوم يكتشف الرهبان ان ليوليبي رساما بارعا يرسم اى شيء يراه باحتفاء شديد للحياة التي حوله ، فيدهشون لرسومه ويأخذونه الى رئيس الدير الذي لا ينكر مقدرات ليوليبي الفنية ولكنه يستنكر محاكاة الحياة والاحتفاء بها بهذه الطريقة الحسية المباشرة .

فليباركنا الله !!! كم هو دقيق هذا الرسم .

وجه واذرع وافخاذ وأجساد تماما كماهي في الواقع .

تماما كما تشبه الحبة الحبة .. انها للعبة الشيطان .

ليس واجبك ان ترسم الناس ..

باحترام للطين الفاني ..

بل فلترفعهم فوقه ، فلتتجاهل ذلك الطين .

فلتجعلهم ينسون ان هناك ما يسمى بالجسد .

فواجبك هو ان ترسم أرواح الرجال .

روح الانسان .. انها مثل النار او الدخان .. لا

انها ليست ... انها كالبخار يتصاعد كالطفل الوليد ..

(فهي تتصاعد من فمك على هذه الهيئة حينما تموت) ..

انها : حسنا ماذا يهم الحديث عنها : انها الروح وحسب .

فلترسم لنا من الجسد بالقدر الذي يسمح باظهار الروح .

انظر الى لوحة الفنان جيوتو : فيها ملائكته التي تثني للرب والتي تجعلنا نرفع عقيرتنا بالثناء على الخالق ..

لم لا تقف عند الحد الذي وقف عنده ،

لم تنزع من عقلك كل افكار الثناء ..

بدهشتك التي تبديها بالخطوط والألوان وما شابه ؟

ارسم الروح ، لاتلق بالا للسيقان والأذرع ..

فلتمحها كلها ، ولتجرب مرة ثانية ..

هذه هي نصيحة رئيس الدير ، وهي نصيحة خيرة تقية ولا شك ، ولكنها تهدد الفن من أساسه . فالفن لا يتعامل مع مجردات (مثل الفلسفة) ولا يتعامل مع الاشياء (مثل العلم) بل هو يتعامل مع النقطة التي يتجسد فيها الحلم والفكرة في

صورة محسوسة ملموسة . فالفنان لا يرسم الخير او الشر وانما يرسم الاخيار والاشرار باجسامهم وافخاذهم وارواحهم وأجسده في كل اعضاء جسدهم . ورئيس الدير نفسه يتعثر في محاولته تعريف ما يريد . فالكلمات الانسانية المتعبة تعجز عن الافصاح عن هذا الشيء الميتافيزيقى الذى يعيش خارج الجسد .

ولكن فرا ليبو ليبي لا يقنع بهذا التعريف « الروحى » للفن . فهو يعرف الدنيا حق المعرفة . وقد ذاق طعم الحياة وأعجب بمذاتها :

تدور روحى ويتلىء الكأس

فالدنيا والحياة أكبر من أن تحتبرها حلما .

لقد رأيت الدنيا :

الجمال والدهشة والقوة

وأشكال الاشياء وألوانها وأضواءها والظلال

التغيرات والمفاجآت ـ ولقد خلقها الله كلها

ولم ؟ هل تشعر بالعرفان بالجميل . نعم ام لا ؟

هل تشعر بالجميل لوجه هذه المدينة الجميلة ومعبد هذا النهر الذى يجرى هنا والجبل الذى يحيط بها والسماء فوقها .

وأكثر من كل هذا أشكال الرجال والنساء والأطفال .

لم خلقها الله كلها ؟

كى نمر عليها دون أن نعيرها انتباها ـ كى نحتقرها ؟

أم لنفكر فيها ونتعش لجمالها ؟

يقينا لم يخلقها الله الا لنتفكر ولتعترينا الدهشة على حد قولك ولكن لم لا تسلك كما تقول ـ نرسم هذه الأشكال كما هى ، غير مكترثين بالنتيجة ؟

ان ليبوليبى يحس بهذا العالم وبهذه الاجساد الانسانية الجميلة ، فهو حينما يبحث عن الله لا يجده فى كلمات مجردة جافة وانما فى الاشجار والصخور والقمر . فهذا العالم وهذه الدنيا الأرضية مليئة بالمعانى العميقة الخيرة ووظيفته هو الرسام ان يبحث عن هذا المعنى ويبرزه للمصلين والمتعبدين . ولذلك فهو حينما يرسم لوحة لاحدى الكنائس فان المصلين والاتقياء يتمسحون بها حتى تضيع معالمها كلية لان لوحاته تبرز لهم كل المعانى الدينية المقدسة التى يعجزون عن الوصول اليها او استيعابها من خلال المواعظ المجردة او الدروس الدينية الجامدة . وفراليبو ليبى بموقفه هذا يجسد موقف فنانى عصر النهضة من الفن . ففنانو العصور الوسطى كانوا يحولون الجسد الانسانى الى خطوط شفافة مجردة ، وذات بعد واحد ، تؤكد فكرة مجردة مثل الاستشهاد او العذاب دون محاولة لاضفاء طابع انسانى على هذه اللوحات . وجاء فنانو عصر النهضة وبدأت اللوحات بما فى ذلك لوحة العذراء والمسيح ، تكتسب طابعا انسانيا وتجسد مشاعر بشرية موجودة فى الزمان والمكان .

وهذه القصيدة لا تصور لحظة انتقال تاريخيه وحسب ، وانما تعكس حوارا دائرا منذ قديم الازل بين النقاد والفنانين وهو حوار حول الشكل والمضمون . فرئيس الدير لا يكترث الا بالمضمون الروحي والاخلاقي للفن ، ولهذا يضع الشكل الفني في خدمة المضمون ، ولا يسمح بوجوده الا كأداة يفصح بها المضمون عن نفسه اما الفنان فرا ليبو ليبي فهو لا يرى هذه الروح ولا يحس بهذه المضامين الاخلاقية التي يتحدث عنها رئيس الدير ، وانما يحس بالعالم ويدركه بكل حواسه . وادراكه لمعنى هذا العالم هو ادراك متكامل لا ينفصل فيه المعنى او المضمون عن الشكل ولا يوضع الواحد في خدمة الآخر . وهذه القضية يمكن طرحها بشكل آخر ، فهي في نهاية الأمر محاولة تحديد علاقة « الفن » أو « الشكل » بالحياة او المضمون ـ أهو فن من أجل الفن ، ام فن من أجل الحياة ، وهي قضية اثيرت في القرن التاسع عشر ولم تحسم حتى يومنا هذا .

●●●

وتعالج قصيدة « زوجتي الدوقة الأخيرة » نفس القضية من خلال قصة تدور احداثها في عصر النهضة :

هذه هي دوقتي الاخيرة ، صورتها المعلقة على الحائط

تكاد تنبض بالحياة . انى لاعتبر هذه الصورة

معجزة . لقد صاغتها يد الأب باندولف

الذي قضى يومه يرسم فيها بنشاط ، وهاهي ذا معلقة على الحائط

هل لك أن تتفضل بالجلوس والنظر اليها ؟ قلت « الاب باندولف »

عن عمد ، لأنه مامن غريب رأى ذلك الوجه الذي في الصورة

يمثل نظرته الجادة وعاطفته

الا والتفت الى (حيث ان هذا الستار الذي أزحته لك لا يرفعه سواى)

وكأنه يريد ان يسأل ، ان واته الجرأة والجسارة ،

كيف تأتى للفنان ان يصور هذه النظرة ،

ولهذا فأنت لست أول من اتجه الي متسائلا ..

آه ياصديقي ، لم تظهر امارات الفرح على خدود الدوقة .

لوجود زوجها وحسب ،

بل ربما ما تصادف وقال الاب باندولف « ان وشاح سيدتي «

يغطي معصمها اكثر مما ينبغي » أولعله يقول : « ان فن الرسم ينبغي ألا يرقى الأمل في أن يصور هذا التورد الذي يخف تدريجيا تجاه الرقبة : » مثل هذه العبارات

كانت تحسبها من قبيل المجاملة والتلطف ، وبربما كانفا لأن

ترسم تعبير الفرح هذا على وجهها . كان لها قلب

ـ ماذا يكتنى القول ـ قلب سريع
الرضا والتأثر . كانت تحب أى شيء يقع نظرها عليه ،
ونظرتها كانت تذهب في كل مكان كل الاشياء كانت بالنسبة لها سواء ياسيدى ؛
هديتى المعلقة على صدرها تـوارى ضوء النهار في المغرب
غصن الكرز الذى قطعه لها من البستان احق فضولى ،
البغل الابيض الذى ركبته وطافت به الشرفة ـ كل هذه الاشياء
نالت منها عبارات الاستحسان ،
أو على الأقل تورد خداها . لقد عبرت عن شكرها لى ـ
حسنا ـ ولكنها شكرتنى ـ لا أدرى كيف ـ
كأنها تعتبر اسمى الذى اهديته اياها
والذى يبلغ تاريخه تسعمائة عام مساويا لهدايا الآخرين .
ولكن من ذا الذى في مقدوره التنازل ليلومها ..
على مثل هذه التفاهات ، وحتى لوكان عندك
القدرة التى افتقدها ،
قدرة الافصاح عن نفسك ، لتبين لامثالنا مشيئتك
يا لا تقبل النقد قائلا : « هذا الشيء اوذاك يثير اشمئزازى ،
في هذا الأمر اخطأت ، أو في ذلك قد تخطيت الحد ، وحتى لو انصاعت لامرك
ونصائحك ، ولم تعارضك بل واعتذرت عما بدر منها ،
حتى في هذه الحالة فأنه ثمة تنازل ، ولقد شئت
ألا أتنازل أبدا . آه ياسيدى ! يقينا كانت تبتسم
أينما مررت عليها ، ولكن لم تمنح نفس الابتسامة
لكل من مر عليها ؟ وازداد الأمر سوءا فأصدرت أوامرى
وتوقفت كل الابتسامات في التو واللحظة . وها هى ذا واقفة
كأنها لا تزال تنبض بالحياة . هل لك ان تتفضل بالنهوض ؟ هيا بنا اذن
لنقابل الضيوف المنتظرين في الطابق السفلى . ولكن دعنى اكرر
ان سخاء سيدك الكونت شيء معروف

وهذا يطمئنني الى أن طلباتي المعقولة بشأن المهر لن ترفض ،

ولكن كما بينت في البداية ان جل اهتمامي ينصب

على ابنته الحسناء نفسها . هلموا سننزل سويا ياسيدي !

ولكن انظر لتمثال الاله نبتون ، وهو يروض

فرس البحر ، لتمثال يعده الكثيرون فريدا في نوعه ،

صبه لي من البرونز الفنان كلوز من بلدة انزبروك .

تفتتح القصيدة والدوق واقف يتحدث الى شخص (نكتشف فيما بعد انه رسول والد عروسه الجديدة ـ ابنة الكونت) ليخبره ان هذه هي صورة دوقته الأخيرة . ثم يحدثه عن روعة الصورة وحسن رسمها . الأب باندولف ـ الذي يعد من أشهر رسامي عصره .ثم يبدأ الدوق في الشكوى من زوجته السابقة ، كيف كانت فرحة جدا مع الجميع وكيف كانت تقبل عبارات الاطراء منهم . والأدهى من هذا انها كانت تحب كل شيء اذ ان كل الاشياء بالنسبة لها كانت متساوية ، فهي لا تعرف الفرق بين الهدية الرخيصة والثمينة . ولذا حينما كانت تشكر زوجها على هدية ما ، فان شكرها اياه كان لاينم عن اعتراف كاف بقيمة الهدايا التي منحها اياها (العقد الثمين واسم اسرته) . ثم يبين الدوق انه قد يكون من الممكن نصحها ولكنه من الكبرياء بحيث انه لا يتنازل ابدا . وازدادت الامور سوءا ، من وجهة نظر الدوق ، وازدادت الدوقة في الابتسام والمرح والحب فأصدر الدوق أوامره فتوقف الابتسام (ولا ندري من القصيدة اذا كان قد اصدر امرا بسجنها او قتلها ، وأن كان من الضروري افتراض انها ماتت لأن الدوق على وشك الزواج) ثم يطلب الدوق من رسول الكونت ان ينهض ، لينزلا للضيوف وينبهه الى أن سخاء الكونت امر معروف ولذا فهو يعرف ان كل طلباته بخصوص المهر الذي سوف يحصل عليه من عروسه الجديد ستجاب ولكنه يتدارك الأمر ويؤكد ان اهتمامه في واقع الأمر ينصب على العروسه وليس على المهر وحينما يقف الرسول ليتقدم الدوق ينبسط الاخير معه ويخبره انهما سينزلان سويا وبينما هما هابطين على الدرج لايفوت الدوق ان يشير الى تمثال ثمين آخر للاله نبتون صنعه الفنان كلوز من مدينة إنزبروك ، من مشاهير الفنانين في عصره ايضا .

وقصيدة « زوجتي الدوقة الأخيرة » مونولوج درامي ، وهو نوع ادبي يقف بين القصائد الغنائية والمسرحيات الشعرية . فبينما ينصرف اهتمام الشاعر الغنائي الى التعبير المباشر عن عواطفه واحاسيسه كذات مفردة والى تحليلها ، يحاول الكاتب المسرحي الابتعاد قدر طاقته عنها لانه يحاول ان يخلق عالما مستقلا عنه له ديناميانه وميكزماته وقد حاول براونينج ان يجمع بين خصائص الصيغتين . فالمونولوج الدرامي ينحو نحو الدراما في انه ليس مجرد تعبير مباشر عن مشاعر المؤلف نفسه بل تعبير عن آراء شخصية اخرى مثل الدوق (أو الأسقف أو أندريا) . وهي شخصيات يتحرك كل منها داخل عالمه المستقل ويتفاعل معه . كما انه توجد في المونولوج الدرامي شخصيات اخرى بخلاف المتحدث رسول الكونت او الدوقة (اولوكريتشيا) أو أولاد الاسقف .

هذه الشخصيات الثانوية لا تتفوه بكلمة الا اننا نعلم بوجودها وبموقفها بل واحيانا اقوالها من خلال كلمات البطل ذاته .

ولا يخلو المونولوج الدرامي من الاحداث ، فمقتل الدوقة او ايداعها السجن، وأحداث حياتها الخاصة ، رغم انها كلها اشياء وقعت في الماضي ، وتدخل في دائرة الذكرى اكثر من دائرة الحدث ، الا انها تضفي جوا دراميا على القصيدة ، خاصة وانها ذكريات ذات دلالة بالنسبة للبطل مما يجعله يرويها بعاطفة زائدة فيجعلنا نرى هذه الذكريات وكأنها احداث تقع بالفعل امامنا .

والكشف التدريجي عن شخصية الدوق (وشخصيتي الاسقف واندريا) وتعرفنا البطيء على اعماق شخصيته هما من قبيل الحدث النفسي ، اذ انه يعقبه تحول في وجداننا وفي موقفنا من الشخصية الرئيسية .

ولكن على الرغم من كل هذا يظل المونولوج الدرامي نوعا أدبيا تأمليا شبه غنائي . فالدوق ليس بأي حال من الاحوال شخصية درامية متكاملة . انما هو بعض السمات الانسانية اخذت شكل شخصية مستقلة . ونحن لا يكتشف لنا البنية عن جميع جوانب شخصية (فطول القصيدة لا يسمح بهذا) ولهذا يبقى المونولوج الدرامي مجرد صورة او تعبير ولحظة عاطفية متوترة او بعض الابعاد النفسية لشخصية انسانية . وقد وصف احد النقاد المونولوج الدرامي بأنه نوع أدبي يعالج الشخصيات المسرحية خارج المسرحية . اي أن كاتب هذا النوع من القصائد يركز على بعض السمات النفسية والأخلاقية لأحد النماذج الانسانية ويجسدها في شخصية ويخلق لها عالما دراميا تتحرك فيه .

واتجاه براونينج نحو صيغة التعبير شبه الدرامية هذه يدل على رغبته في الانسلاخ عن التراث الرومانتيكي الشعري . وهذه الرغبة تتضح ايضا في موقفه من الطبيعة ، فهي تلعب دورا ثانويا للغاية لا يزيد عن دور الخلفية . كما انه يبتعد عن استخدام الصور الحسية المستقاة من الطبيعة . ففي القصيدة السابقة تدور الاحداث داخل قصر في المدينة وفي مرحلة تاريخية اهتمت بدراسة الانسان والانسانيات اكثر من اهتمامها بدراسة الطبيعة أو العلوم . ولهذا فنحن نجد اشارات عديدة في هذه القصيدة للفن وللاعمال الفنية ولا يوجد ذكر للطبيعة الا حينما يشير الدوق الى « تواري ضوء النهار في المغرب » « وغصن الكرز » الذي قطعه للدوقة . « أحمق فضولي » ولعل مما له دلالته ان أول دواوين براونينج الشعرية يسمى « رجال ونساء » . فالانسان هو الذي يلعب الدور الرئيسي في شعره وتتضح هذه النزعة المعادية للرومانتيكية في ابتعاد براونينج عن الرموز العائمة او الكليات الفلسفية العامة . فلا توجد في أشعاره نسيم على وشك ان تهوى أو حساب يكتنف الاشياء ويلفها بالغموض . كما أن وصفه للطبيعة لا يرتكز على الانطباع العام ، بل يرى التفاصيل أيضا .

●●●

وعلى الرغم من ان براونينج قد اختار عصر النهضة كخلفية تاريخية لمعظم قصائده كما هو الحال في قصيدة « زوجتي الدوقة الاخيرة » ، الا انه لا يركز على « روح العصر » أو « روح الشعب » او « اللحظة التاريخية » أو ما شابه من عموميات ، بل يرينا حركة انسان فرد يتفاعل بشكل فريد مع ما حوله من ظواهر . فالدوق رغم انه يعيش في عصر النهضة الا انه يظل اولا واخيرا فردا له وجوده المستقل .

ولكن الفيلسوف الامريكي ـ الاسباني الاصل ـ جورج سانتيانا يرى ان براونينج شأنه في ذلك شأن معظم مفكري القرن التاسع عشر يؤمن ايمانا ميكانيكيا اعمى بفكرة « التقدم الحتمي » ولذا فهو قد الغى الماضي وحوله الى موضوع ثابت « وليس كيانا حيويا على علاقة وثيقة بالحاضر » وأن براونينج هو أحد الشعراء الذين يدعوهم سانتيانا بالبرابرة . ولأن الشاعر البربري يقطع نفسه عن الماضي فانه يغرق في الحاضر وفي عالم الظواهر دون الجوهر . ان المثال الاعلى بالنسبة لبراونينج لم يكن له اي وجود » . فهو لا يستخلص من التجارب شيئا ، بل تبقى التجربة الفظة هي النهاية ، والصراع المستمر هو المثال الوحيد ، والروح القلقة وليس البحث الدؤوب هي الوسيلة الوحيدة لاكتساب المعلومات . وتوقف عقل براونينج عند هذه النقطة قبل ان يصل الى اي رؤية عقلانية ، يفسر توقف فنه الدرامي وتحوله الى ما يشبه السوليلوكوي او مناجاة النفس ويستمر سانتيانا في نقده لبراونينج وموقفه فيقول :

« ان الفشل في الاشكال المختلفة للوعي بالذات أعاقه عن اضفاء شكل درامي على العلاقات الحقيقية بين الرجال

وخواطرهم . وهذا الشكل الدرامي لا يمكن للفنان ان يصل اليه الا بأن ينظر لشخصياته من عل (كما فعل سرفانتس على سبيل المثال) وان يراهم لا كما يبدون لأنفسهم ، بل كما يبدون للعقل .. فأفضل الاشياء التي تدخل على وعي الانسان هي الاشياء التي تنزعه من هذا الوعي ـ الاشياء العقلانية المستقلة عن ادراكه وتجربته الشخصيين » .

ان الانسان حسب تصور سانتيانا لابد وأن يظل محتفظا بعلاقته بالتراث وبالتاريخ فهو اذا قطع صلته بها فانه يجرد نفسه من وعيه التاريخي ويغرق في التفاصيل النسبية (كما فعل براونينج) . وثمة قسط كبير من الصدق في قول سانتيانا فبراونينج يصدر عن رؤية نسبية للواقع ، تحكم وجهة نظر الشخصيات المختلفة المستغرقة استغراقا كليا في رؤيتها ، وانما نحن الصحب تقييمها أو مهاجمتها او الدفاع عنها . فالحقيقة التي يصل اليها في القصيدة هي حقيقة نفسية لا علاقة لها بالواقع الخارجي . والمجال مفتوح تماما امام الدوق ليفصح لنا عن مكنون ذاته وليكشف لنا عن شخصيته بالطريقة التي تعجبه او بالكلمات التي تلائمه ، بل انه لا يكشف لنا الا عن الاشياء التي يود هو الكشف عنها .

ولهذا يمكننا القول ان المونولوج الدرامي « لا يحاكي » الحياة كالمسرحيات وانما يعبر عن « وجهة نظر » خاصة وعن طريقة في الرؤية . وهذه الرؤية الخاصة هي التي تبث الحياة في التفاصيل المحايدة وتعطيها بعدا جديدا كل الجدة . فنوره عند الدوقة وملاحظات الاب باندولف العابرة والبغل الابيض الذي ركبته وطافت به الشرفة تكتسب كلها دلالة خاصة لأننا نراها من وجهة نظر الدوق ونستجيب لها بطريقة تختلف في كثير من الوجوه عن طريقة استجابتنا لها في الحياة العادية . ان الدوق يملأ المسرح فلا نرى الا من خلال عيونه ولا نسمع الا نبرات صوته .

ولكن المونولوج الدرامي مع هذا لا يغرق في النسبية كلية ، اذ ان الكاتب يكشف من الحكم على وجهة نظر الشخصية الرئيسية عن طريق ما يمكن تسميته « بازدواج وجهة النظر » اذ أننا لو تمعنا في قراءتنا بعض الشيء لوجدنا ان الدوق رغم محاولته اليائسة ان يفرض علينا وجهة نظره الا أننا نعرفه ونكتشف حقيقته . فثمة وجهة نظر أخرى داخل القصيدة مغايرة لوجهة نظره . ونحن نصل الى وجهة النظر الثانية هذه من خلال نبرة صوت الدوق نفسه . فالقصيدة تبدأ به منتفخ الاوداج ، مزهوا بنفسه كالطاووس ينتقي الكلمات ويحسن تزويقها . ولكنه حينما يقابل الخير العفوي الدفاق متمثلا في الدوق يبدأ في الاهتزاز ، وتخونه ملكة التعبير ويفقد القدرة على الافصاح . ولكنه سرعان ما يعود الى النبرة الأصلية حينما يصدر أوامره بقتل الدوقة ، وحينما يتحدث في موضوعات يجيدها مثل المهر ومشروع الزواج الجديد من ابنة الكونت . ولكنه قبل ان يفعل ذلك نفسه تكون قد اكتشفنا حقيقته . فقد عرفنا انه يشيئ بكل ما هو جميل وبريء ولا يحتفي الا بكل ما هو شهير أو مرتفع الثمن وهو يعبر عن زهوه بالصورة لا لجمالها او لقيمتها الفنية ، بل لأن الرسام الشهير الاب باندولف (بيكاسو زمانه) هو الذي قام برسمها كما أنه حينما يقدم هديته الى زوجته فأنه يحلم تمام الحلم ثمنها المرتفع لانه انسان غير قادر على الحب الخالص . وهو دائم البحث عن شيء « خارجي » ليتكىء عليه ، صورة لفنان مشهور ، أو عقد ثمين ، أو اسم اسرته المعروف . وهذا ينم عن احساسه بعدم كفاءته وانعدام احساسه بانسانيته وبالتالي بانسانية الاخرين . ولذا فهو حين يرى تدفق الانسانية والبراءة من زوجته فأنه لا يملك الا ان يثور وان يخامره احساس غامر بالاشمئزاز . مثله في ذلك مثل الشيطان في الجنة في ملحمة ملتون الفردوس المفقود . فأنه حينما يبصر آدم وحواء في روعتهما وجمالهما وبراءتهما ، فأنه لا يهتدي ولا يعود الى طريق الله بل يتمادى في غيه لأن قلبه يشتعل غيرة وحقدا ولا يطرأ على باله سوى فكرة الانتقام منهما وتدمير براءتهما وسعادتهما . ان الدوق هو مثال للانسان الذي انحرف كلية عن جوهره ، ولذا فهو لا يستجيب بحماسة سوى للاشياء او الكم ، وحينما يجابه بالحياة الحقيقية النابضة و « بالكيف » نجده لا يفكر الا في تدميرها وفي تحويلها الى « كم » ميت . وهذا هو ما يفعله مع الدوقة . فحياتها الدفاقة كانت تثير حفيظته ، فيجردها من حياتها ويحولها الى شيء أو صورة داخل اطار وخلف ستار لا يسمح لأحد بازاحته الا لنفسه .

ويمكننا القول ان خطيئة الدوق انه يفضل « الفن » على الحياة والصورة على الحقيقة ونحن لا يمكننا انكار ان الحياة تصير جدباء جرداء لا معنى لها دون الفن ، اذ أن الفن يساعدنا على تعميق وجداننا وعلاقتنا بما يحيط بنا وعلى استيعاب ما حولنا من ظواهر وتفاصيل ولكن حينما ينفصل الفن عن الحياة فانه يتحول الى شيء ميت ضيق الابعاد (تماما مثل الماضي حينما ينفصل عن الحاضر) وموقف الدوق هذا من الفن هو الذي يفسر لم لا يدع الفرصة تفوته دون ان يذكر اسم الفنانين الذين يرسمون وينحتون له (الاب باندولف والفنان كلوز من بلدة انزبروك الشهيرة بالتماثيل البرونزية) أي أن الأعمال الفنية أصبحت شيئا آخر يقتنيه ، وهو في هذا يشبه أي سيدة بورجوازية يتناسب درجة اعتزازها بنفسها تناسبا طرديا مع دخل زوجها أو حجم ثلاجتها . لقد أصبحت الذات موضوعا والموضوع ذاتا ودمر الجوهر الانساني تدميرا كاملا ـ علاقات عادية مادية بين الاشخاص وعلاقات اجتماعية بين الأشياء كما يقول ماركس : ان عقل الدوق هو العقل العملي المتسلط الذي لا يبصر الكليات الحية بتاتا وانما يبصر التفاصيل الجزئية ، العقل الذي لا يكف عن العد والحساب والتصنيف التافه . العقل الذي يفشل في الانتقال من عالم « الكم » المبتر الى عالم « الكيف » المتكامل .

من كل ما سبق يمكننا ان نخلص الى أنه يوجد وجهتا نظر داخل القصيدة نفسها ، وجهة نظر نسبية وأخرى اخلاقية شاملة نحكم عن طريقها على وجهة النظر الأولى .

والحكم الاخلاقي الاخير هو حكم توصلنا له من خلال دراستنا للموقف ذاته ومن خلال سماعنا لحديث الدوق نفسه ، ولذلك فهو حكم لا يستند الى قيم اخلاقية عامة ومجردة ، بل يستند الى موقف درامي محسوس ، كما ان رفضنا للدوق وللقيم التي يمثلها ليس رفضا مجردا سطحيا ، وانما هو رفض لعالم بأكمله عالم متسق مع نفسه ، عشنا داخله وسرنا على أرضه وعرفنا ساكنيه معرفة مباشرة واستوعبنا افكارهم وخواطرهم . فبراونينج كان ديمقراطيا للغاية مع بطله ، اعطاه المسرح وتركه يقول ما يريد ، فاغتنم الدوق الفرصة وحاول ان يبين « نقائص » زوجته الدوقة ، ولكنه في محاولة هذه دمغ نفسه بنفسه ، وهذه هي احدى سمات المونولوج الدرامي ، فالموقف الدرامي ينطوي على كثير من السخرية التي تنبع من معرفتنا بدوافع البطل ونواياه بينما هو لا يزال مستمرا في محاولته تضليلنا ـ والتناقض بين المعنى الحرفي الظاهري والمعنى الحقيقي الخفي هو ما يسبب سخرية الموقف ، ان وجود وجهتي نظر داخل المونولوج الدرامي هو ما ينقذه من ان يصبح مجرد صورة نسبية مائعة لا محتوى اخلاقي لها .

ولو نظرنا للبناء العام للقصيدة لوجدنا ان الشاعر قد صاغها بطريقة تجعلنا نعيش داخل النسبي لفترة محددة ثم ننسلخ منه لنحكم على عالم القصيدة ونحن لا نزال داخلها ، فالقصيدة تبدأ بهذه العبارة البريئة :

هذه هي دوقتي الاخيرة ، صورتها المعلقة على الحائط تكاد تنبض بالحياة .

فنحن حينما نسمع هذه العبارة لأول مرة ننبهر بهذا الدوق ونغبطه على ذوقه الرفيع ، ثم تتراكم التفاصيل الواحدة تلو الاخرى ، ونظل نتذبذب بين الشك واليقين في حكمنا على هذه الشخصية الى أن نكتشف ان هذا الرجل الشيطان قد امر بقتل زوجته او بسجنها ولذلك حينما يكرر هذه العبارة قبل نهاية القصيدة « وها هي ذا واقفة ، كأنها لا تزال تنبض بالحياة » فأننا نتوقف ونستعيد كل كلماته وننفض عن أنفسنا النسبية في الحكم ، وحينما يحاول الدوق خداعنا بعد ذلك فأننا لا نتذبذب ولا نتردد ولا ننخدع البتة بل اننا نسخر منه لمعرفتنا بنواياه الحقيقية (فقد توفر لنا وجهة نظر اخلاقية خاصة بنا) وحينما يذكر الدوق لرسول الكونت ان اهتمامه ينصب بالدرجة الأولى على شخص ابنته الحسناء ، فاننا نعرف انه كاذب مضلل ، وأن كل اهتمامه ينصرف الى المهر خاصة وان سخاء الكونت معروف او حينما يعرض لتمثال نبتون على رسول الكونت فأننا لا ننبهر هذه المرة بمعرفته الوثيقة بالفن ، بل ننظر الى التمثال ونرى انه شيء آخر ثمين يقتنيه الدوق ، شيء ثمين صنعه له مثال شهير ، وحينما نمعن النظر

في التمثال فأننا نشعر ان نبتون هو رمز لهذا العقل العملي الذي يهزم الروح الحرة الطليقة ويخضعها ويروضها ، انه تمثال من البرونز البارد المصمت تماما مثل روح الدوق الذي باع جوهره الانساني لشيطان الاشياء والسلع .

والقصيدة مقفاة في الاصل الانجليزي ، ولكن على الرغم من ذلك نجح براوننج في أن يستخدم مستويات مختلفة في الاسلوب تعكس توترات الدوق النفسية ، كما ان ايجازه ، يبعث على الاعجاب ، ففي قصيدة لا يزيد طولها على ٥٣ بيتا نقل لنا الشاعر صوت الدوق متعدد النبرات ، وتاريخه الشخصي ، وكشف لنا كشفا دقيقا مباشرا عن شخصيته المركبة .

واهتمام براوننج بالتعبير الدرامي وابتعاده عن التقاليد الرومانتيكية الغنائية وعن الموضوعات التقليدية يجعل منه أحد الشعراء الذين مهدوا لظهور الشعر الحديث كما انه مهد ايضا لظهور القصة الحديثة باستخدامه الاسلوب المعروف بتيار الوعي المبنى على التداعي النفسي غير المنطقي وهو يعد ايضا رائدا لاسلوب الشعر الحديث المركب الذي يعكس نبرات مختلفة ويبتعد عن السيولة الغنائية التي تطمس المعالم ، ولكن أهم الوسائل الفنية التي ورثها المحدثون عن براوننج هي استخدام السخرية عن طريق ازدواج المستويات ، المعنى الذي يقصد اليه المتحدث عن وعي ، والمعنى الاخر ينقله لنا عن غير وعي أو قصد ، وهو معنى يختلف عن الأول في كثير من الوجوه بل ويناقضه .

والسخرية ـ كما بينا ـ هي وسيلة الشاعر النسبي الذي لا يصدر عن ايديولوجية اوروبية متعارف عليها اجتماعيا ، ولكن اذا كانت السخرية عند براوننج هي تأكيد لمستويين ، أحدهما اخلاقي مطلق ، فأننا نجد انها في الشعر الحديث عادة ما تأخذ شكل محاولة الهروب من أي اثبات أو نفي . ففي قصيدة اليوت « أغنية حب الفريد بروفروك » تتحول السخرية الى نوع من التهكم موجه الى الذات الفردية والى كل القيم الايجابية الموجودة داخل القصيدة . أي ان السخرية احيانا تتحول إلى تهكم تصبح الى حد كبير علامة الانغماس الكامل في النسبية والحيادية الاخلاقية والفكرية ، ودليلا على عجز الشاعر عن الحكم على المواقف التي يعالجها إن سلبا أو ايجابا .

***

الخيال العلمي في الأدب العربي

يوسف الشاروني

- ١ -

يمكن القول ان ادب الخيال العلمي نوع من المصالحة بين الأدب والعلم اللذين يعتقد الكثيرون أن ثمة تعارضا بينهما . فأحدهما يقوم على الخيال ، بينما الآخر لا يقوم الا على اساس التجربة واستقراء الواقع والانتهاء من ذلك كله الى قوانين محددة ، بل الى صيغ رياضية كلما أمكن ذلك . لهذا فانه يمكن اعتبار أدب الخيال العلمي توفيقا بين هذين النشاطين اللذين لا غنى للانسان عن أحدهما ، فهو ادب معاصر بكل معنى الكلمة نتيجة للتقدم العلمي والصناعي في القرنين الماضيين ، اذ يرضي في القارىء ميله لان يقرأ ادبا متصلا بقضايا عصره ، ويفتح امامه باباً للتنبؤ بمخاطر المستقبل من جانب ، وامكاناته الهائلة من جانب آخر .

والفانتازيا التي تتمثل في حلم الانسان في تجاوز الحواجز الزمانية والمكانية دون ان يقوم هذا الحلم على أية أسس علمية (رياضية أو تجريبية) كما تتمثل في مخاوفه من تدخل قوى غيبية في حياته كالسحر والاماكن المرصودة والجن ، هي الأب الشرعي لقصص الخيال العلمي ، كما كان التنجيم بالنسبة للفلك ، والفراسة بالنسبة لعلم النفس ... الخ . فأدب الخيال العلمي تعبير عن أحلام البشرية ومخاوفها من التقدم العلمي ، وهكذا فان بساط الريح في القصة الفانتازية يتحول الى قذيفة مدفع ومناطيد في قصص الخيال العلمي عند جول فيرن الفرنسي (١٨٢٨ ـ ١٩٠٥) وهـ . ج . ويلز الانجليزي (١٨٦٦ ـ ١٩٤٦) .

وأدب الخيال العلمي يجعل الانسان اكثر ادراكا لوضعه الصحيح في المكان والزمان ، فهو حينا ينطلق به الى كواكب على أبعاد ضوئية ليرتاد ارضها ويستكشف مخلوقاتها المختلفة المرعبة تارة والمتفوقة علينا بذكائها تارة اخرى ، تستغني عن ضرورات لا نعيش بدونها أحيانا ، وتدق اجسامها حتى تصبح مجرد طاقة أحيانا اخرى ... الخ . وهو حينا آخر يجعلنا نقتحم قطرة ماء أو خلية حية أو ذرة من ذرات عنصر ما ، كما كان يقتحم الشاطر حسن المكان المرصود بحثا عن كنز . ومن ناحية أخرى فانه قد

يصطنع آلة تتقهقر بنا الى ماض قريب أو سحيق ، أو تندفع الى مستقبل بعد آلاف السنين أو ملايينها لتتنبأ بمستقبل البشرية بجانبيه المظلم والمضيء . وهكذا فان الخيال العلمي يجعل الانسان أعمق فهما لمكانه ومكانته في الكون .

وكما ألهب الخيال العلمي عقول العلماء وأخصبها كذلك ألهب التقدم العلمي المذهل في النصف الثاني من القرن العشرين بدوره خيال الادباء حتى ليمكن القول ان هناك تفاعلا بينهما ، بل ربما تحول التفاعل احيانا الى شبه سباق بين الفريقين . وهكذا أصبح لدى أدباء الخيال العلمي في النصف الثاني من القرن العشرين ثروة علمية يرتكزون عليها وينطلقون منها الى آفاق أرحب بجموحها ، لا تحدها جدران المعامل ولا تصدمهم مفاجآت غير مترقبة ولا يطالبون ـ مثلما يطالب الخواتيم العلماء ـ بالصبر والصبر الذي قد يستغرق عمرا كاملا . وقد طورت هذه العوامل من ادب الخيال العلمي تطويرا جذريا بحيث كاد ان يصبح لونا مستقلا من الوان الأدب المعاصر ، فضلا عن احتفاء الفنون الاخرى به وفي مقدمتها الفن السينمائي .

ويمكن القول إن هناك اتجاهين في أدب الخيال العلمي . فأما الاول فلعل جول فيرن أبرز كتابه . فقد كان فيرن شديد الحرص على دراسة النواحي العلمية ليستخدمها في رواياته [1] . ولقد أحب فيرن القصص القاصضة ، ولكن في معظم الاحيان كان استخدامه للعلم على اساس واقعي . وأما الاتجاه الثاني فلعل أبرز كتابه هـ . ج . ويلز الذي يصف هو نفسه رواياته بانها تدريبات للخيال ولا تدعي تناول أشياء يمكن تحقيقها . ويقارن ما كتبه بروايات جول فيرن في مقدمة كتابه « مجموع الروايات العلمية » فيقول انه لا يوجد تشابه بين المخترعات التنبؤية للرجل الفرنسي العظيم وهذه القصص الخيالية (الفانتازية) . فلقد تناولت رواياته امكان اختراعات واكتشافات ، ولقد تنبأ بتنبؤات ذات قيمة . فلقد

كان شغوفا بالامكانات العلمية حيث كان يقول ان هذا الاختراع أو ذاك من الممكن وضعه في حيز التنفيذ ، حيث لم يكن موجودا في ذلك الوقت ، فساعد على جعل قرائه يتصورون انه قد تم بالفعل ، ولقد تحقق العديد من الاختراعات التي تنبأ بها » . [2]

وقد أعلن فيرن من جانبه أن روايات ويلز لا تقوم على اساس علمي « انني استخدم الفيزياء لكنه يبتكر . وانا اذهب الى القمر في قذيفة مدفع ، ولكنه يذهب الى القمر في سفينة هوائية يصنعها من معدن لا يخضع لقانون الجاذبية . ان هذا جميل جدا ، ولكن أرني هذا المعدن » . وفي حديث آخر يقول فيرن « لقد بنيت دائما رواياتي على ما يسمى اختراعات على اساس من الحقائق ، واستخدمت في صناعتها طرقا ومواد ليست فوق مستوى المعلومات المعاصرة والهندسة الماهرة . ففي حالة الغواصة نوتيلاس مثلا فانها غواصة لا يوجد في تركيبها شيء غير عادي ، وليست خارج نطاق المعلومات العلمية . فهي تطفو وتغوص بوسائل ممكنة التحقيق ومعقولة ... والحال مستر ويلز ، لن اقول انها خارج حدود الامكان ، وهو يستمد مكونات رواياته لا من عالم الخيال فحسب ، ولكنه يطور المواد التي يبنيها منها . انظر مثلا الى قصته « أول رحلة الى القمر » ، انك تراه فيها يستخدم مواد جديدة ضد جاذبية الارض ولم يمدنا بأية معلومات عن هذه المادة ، ولا تجد في المراجع العلمية في وقتنا الحالي ما يخول لنا ان نبتكر طريقة لكتابتها من تحقيق هذه النتيجة . ويضرب جول فيرن كذلك مثلا برواية « حرب الاكوان » لويلز فيقول انه يترك القارىء في ظلام تام فيما يتعلق بالكائنات التي ذكرها في الرواية فوق سطح القمر ، ولا يطلعنا على الوسيلة التي يحصلون بها على أشعة الحرارة الرائعة التي يستخدمونها لعمل هذه الاشياء العجيبة التي ذكرها . ويختم جول فيرن وجهة نظره فيما يكتبه ويلز قائلا « أنا لا أحط من قدر وسائل مستر ويلز ، بل على العكس فأنني أعجب بخياله العبقري أشد الاعجاب .

(١) يوسف عز الدين عيسى ، جول فيرن والادب العلمي ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، المجلد العاشر ، العدد الاول ، ١٩٧٩ ، ص ٢٠٨) .
(٢) المرجع السابق ، ص ٤٢٥ .

اني فقط أبين الفرق بين اسلوبين وأشير الى الاختلافات الجوهرية التي بينهما . » (٣)

وبالرغم من ان روايات جول فيرن تبدو قائمة على اساس علمي اكثر وروايات ويلز على اساس فانتازي اكثر ، فان البعض يرى أن جول فيرن يستخدم حقائق العلم ليسلي الناس بمغامرات مدهشة ، فهو يجعل حقائق العلم في خدمة الادب والتسلية ، يجعل تنبؤاته العلمية بالطيران وغزو القمر مطية لامتاع القراء . أما هربرت جورج ويلز فيسخر الادب والمتعة القصصية والتشويق لخدمة الثقافة العلمية ، ولتبصير الناس بالهاوية التي يمكن ان يتردوا فيها . ويشير عليهم بطريق النجاة والازدهار الحضاري اذا شئنا ان تنجو وتصقل . (٤) وفي رأي البعض ان هذه هي سمة الرواية العلمية الرفيعة المستوى . وخلاصة ذلك ان ادب الخيال العلمي في الاتجاه الذي يمثله فيرن أقرب الى العلم والتنبؤ والتسلية ، بينما الاتجاه الذي يمثله ويلز أقرب الى الفانتازيا ، بهدفه ابراز فكرة .

وقد حرصنا على هذا التقديم لان أدب الخيال العلمي عندنا يختلف قربا وبعدا من هذين الاتجاهين .

- ٢ -

ولعل الدكتور يوسف عز الدين عيسى (١٩١٤) رئيس قسم الحيوان بكلية علوم جامعة الاسكندرية سابقا كان من أسبق الأدباء الذين كانت كتاباتهم بواكير ادب الخيال العلمي باللغة العربية . ولهذا فان كتاباته تحمل كل صفات الريادة في هذا اللون من الأدب ، فهو ادب أقرب الى الفانتازيا منه الى الخيال العلمي ، وهو يهتم بالفكرة الفلسفية اكثر من اهتمامه بالفكرة العلمية بحيث تكاد الاخيرة ان تصبح مجرد أداة أو وسيلة للأولى .

وقد بدأ الدكتور يوسف عز الدين عيسى هذا اللون من الكتابة منذ مطلع شبابه الباكر عام ١٩٤٠ . وبالرغم من انه مارس جميع انواع الكتابة القصصية كالرواية والدراما والمسرحية وعددا كبيرا من القصص القصيرة والدراما التليفزيونية والقصة والحوار والسيناريو السينمائي ، الا ان جزءا كبيرا من طاقته الادبية اتجه نحو الكتابة للاذاعة . وهو يعلن متحسرا « ان جميع ما كتبته للاذاعة كان من الممكن ان أصوغه في القالب الروائي أو المسرحي ويكون الكتاب أو المسرح وسيلة نشره منذ البداية فأثير بذلك اهتمام جميع النقاد . ولكن مما يؤسف له انني لعبت على حصان خاسر ، اذ ان معظم النقاد لا ينظرون الى ما يذاع من خلال ميكروفون الاذاعة بنفس القدر من الاهتمام الذي ينظرون به الى الاعمال الادبية الاخرى (صحيفة الاهرام ، ١٩٧٨/١/٢٠) .

ويبدو ان الدكتور يوسف عز الدين عيسى أراد ان يعوض ما أحس أنه خسره ، فسارع بنشر ملخصات لكثير من اعماله الاذاعية بل واحيانا بنشر نصوصها على صفحات بعض الصحف والمجلات مما يجعلنا نستطيع تتبع بعض انتاجه .

ويمكننا ان نكون فكرة عن اتجاهه الادبي باستعراض بعض كتاباته . فأول تمثيلية اذاعية اذيعت له كانت بعنوان « عجلة الايام » . وقد نشر ملخصا لها في مفكرته بصحيفة الاهرام بالعدد المشار اليه سابقا . وتبدأ القصة بعجوزين يسترجعان معا الذكريات وفجأة تختل عجلة الايام اذ تعود الشمس لتغرب من الشرق وتشرق من الغرب ، فيصبح الماضي بالنسبة لجميع الناس هو المستقبل ، وبذلك أصبحوا يعرفون ماذا سيحدث لهم ولغيرهم مع مرور الزمن دون القدرة على تغييره ... فالناس يعودون أصغر سنا : العجائز يتقهقرون الى سن الشباب ، والصغار ينتهي بهم الامر الى دخول ارحام أمهاتهم . ومع كر الايام الى الوراء ينتظر الناس رجوع اشخاص اعزاء كان الموت قد طواهم . وفي أحد هذه المواقف تنتظر اسرة عودة عائلها الى الحياة في شوق . تقول احدى بناته « زمانه دلوقت بيدخل في

---

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٢٦ .
(٤) من مقدمة الترجمة موريا لكتاب رحلة في دنيا المستقبل لويلز ، ترجمة « . نظمي لوقا ، كتاب الهلال ، ١٩٦٩ ، ص ١٢ .

الروح » (بتشديد الحاء) بدلا من « يطلع في الروح » (بتشديد اللام) وتنتهي التمثيلية بالعجوزين وقد اصبحا طفلين يبكيان قرب فراقهما . اذ أصبح للموت معنى آخر ، سوف يصغران في السن حتى يدخل كل منهما بطن أمه ، وأصبح الناس في هذه الحالة يعرفون موعد فراقهم الدنيا باليوم والساعة . ولكن عجلة الايام عادت لتسير في الاتجاه الصحيح بعد فترة من الزمن . فكبر الصغير ومات الكبير الى آخره . وسنجد ان فكرة قلب الاوضاع التي تقوم على اساسها هذه التمثيلية فكرة تتكرر في أدب الخيال العلمي على نحو ما سنرى .

وعلى هذا النمط كتب سلسلته الاذاعية « بثورة الاميرة المسحورة » عام ١٩٤٢ امتزجت فيها الحقائق العلمية المبسطة بالخيال في قصة تشبه قصص « ألف ليلة وليلة » . ثم « فراشة الحلم » التي اذيعت من اذاعة القاهرة عام ١٩٤٣ واعيدت صياغتها للقراءة ونشرت بمجلة العلم (بكسر العين) في أول يونيو عام ١٩٧٦ ، وفيها تخيل مجموعة من الكائنات فراشة وجرادة وغراب وخدعة وأرنب... ، تتنبأ بظهور الانسان بعد ملايين السنين ، وانه عندما يظهر سيكون المخلوق الوحيد الذي يتفنن في ابتكار طرق جهنمية لتعذيب بني جنسه حتى يفنى من الوجود ولن يتبقى في النهاية على الارض الا تلك المخلوقات ، وتعود الدنيا كما كانت خالية من الانسان . وسنجد ان فكرة الدورة التي تقوم عليها هذه التمثيلية هي ايضا من الافكار التي تتكرر في أدب الخيال العلمي .

أما قصة « قطرة ماء » فهي قصة انسان يريد الحصول على الشهرة الى درجة قتل أخيه الانسان ، فتظهر له احدى الساحرات لتصحبه الى داخل قطرة من قطرات الماء حيث يجلس هناك على عرش الشهرة بعد أن استطاع إخماد نيران الحرب بين جراثيم الدفتريا وجراثيم التيفوئيد . ثم تخرجه الساحرة من قطرة الماء لتصحبه فوق سطح أحد الكواكب ، ومن هناك تطلب منه ان ينظر الى السماء وتشير نحو كوكب صغير لا يكاد يرى بين ملايين الكواكب ، وتسأله اذا كان يعرف اسم هذا الكوكب ، فيعتذر عن عدم معرفته لانه لم يدرس علم الفلك ، فتخبره الساحرة ان ذلك الكوكب الضئيل ان هو الا الأرض التي كان يعيش على سطحها ، ثم تقول له : هل تعلم اين كنت تريد ان تبلغ الشهرة ؟ فترد عليها قائلا : في قطرة ماء أخرى .

أما تمثيلية « رجل من الماضي » التي أذيعت من البرنامج الثالث باذاعة لندن عام ١٩٥٠ فلعلها أقرب من القصص السابقة الى ادب الخيال العلمي . وهي قصة رجل في نحو الخامسة والاربعين من عمره متزوج وله ثلاثة اطفال اصيب بالسرطان ولا يرجى شفاؤه . اقترح بعض اصدقائه ان يسافر الى الولايات المتحدة حيث يتم تبريده وحفظه في قالب من الثلج لمدة معينة على أمل ان يكتشف علاج للسرطان فيما بعد فيخرجونه من قالب الثلج لعلاجه فيصبح سليم البدن ويواصل حياته بعد ذلك .

يظل في قالب الثلج نحو خمسين عاما عندما اكتشف علاج سريع للسرطان فيخرجونه من قالب الثلج ويتم علاجه ويعود الى وطنه الذي يراه وقد تغير كل شيء فيه وضاعت معالم الأماكن التي كان يألفها ، ويصبح همه البحث عن افراد أسرته الذين لم يكن عندهم أمل في رجوعه للحياة . في النهاية يعلم ان زوجته توفيت منذ زمن بعيد ، كما توفي اثنان من ابنائه ، ويذهب ليرى قبرها وقبر زوجته ، ويواصل البحث عن الابن الثالث ، ويجده في النهاية وقد أصبح أكبر سنا من والده واكثر منه خبرة بالحياة !

ثم يموت الابن فيجد ذلك الرجل ان حياته قد أصبحت بلا معنى وانه يعيش في عالم غريب عنه غير مألوف له فيتخلص من حياته .

وسنجد ان هذه الفكرة العلمية ـ فكرة تبريد الاجساد لفترة معينة الى حين تهيؤ الظروف التي يمكن الاستفادة منها عند اعادتها الى وضع الحياة الكاملة ـ فكرة ستتكرر في ادب الخيال العلمي عند كتابنا بطريقة اكثر تفصيلا واقناعا فنيا وايهاما علميا على نحو ما سنرى عند نهاد شريف في روايته قاهر الزمن وذلك نتيجة للتطور العلمي من جانب والادبي من جانب آخر .

اسما لتمثيلية « لا تريد الحياة » عام ١٩٥٥ (نشر ملخص لها بالاهرام ١٩٧٨/٣/٨) فيهما يتخيل الكاتب اطفالا لم يولدوا بعد في رعاية « حارس الزمن » ينتظرون موعد ولادتهم ، من بينهم طفلة في قلق شديد وترقب لليوم الذي ستولد فيه . وقد طال انتظارها وهي ترى سفينة الحياة تأتي مرارا وتحتشد بالاطفال الذين حان موعد ولادتهم لكي تنقلهم الى الارض حيث يولدون دون ان يأتي دورها . عندما يلاحظ حارس الزمن قلقها وتعجلها لولادتها يرغب في التسرية عنها فيأخذها الى غرفة سرية على بابها لافتة تحمل هذه الجملة « ممنوع دخول الاطفال منعا باتا » . ولكنه يخالف هذه الاوامر ويأخذ الطفلة معه ويدخلان هذه الغرفة .

في هذه الغرفة شاشة بلورية بانورامية كبيرة ، فاذا ضغط الحارس على أحد الأزرار فانه سيكون في مقدور من يكون بالغرفة رؤية مشاهد من الدنيا التي سيولد فيها الاطفال .

قال الحارس للطفلة ان والدها لم يرَ والدتها حتى الآن وهذا هو سبب عدم ولادتها حتى هذه اللحظة ، واشار لها نحو رجل واقف بالقرب من فيللا انيقة وبجواره سيارة فاخرة يتحدث مع احد الناس وحطيه تقودا . يقول لها الحارس ان هذا الرجل صاحب الفيللا والسيارة هو الذي سيكون أبا لها ويشرح لها بعض حقائق الحياة في الدنيا التي لا تعرف عنها شيئا ، فتتصورها دنيا جميلة مشرقة . ثم يضغط الحارس على احد الازرار فيرى الطفلة أمها التي ستلدها والتي لم تتقابل مع ابيها حتى الآن .

ويسمح الحارس للطفلة بدخول الغرفة بين حين وآخر لتتبع اخبار الرجل الذي سيصبح أبا لها والمرأة التي ستصبح امها ، حتى يأتي اليوم الذي تتقابل فيه المرأة بالرجل ، ثم اليوم الذي تتم فيه خطبتها ثم عقد القران . ويقول لها الحارس ان مولدها قد اصبح وشيكا ويحذرها من ان تطلع احدا من الاطفال على اسرار هذه الغرفة .

ولكن على الرغم من هذا التحذير فان الطفلة تنشر بين الاطفال خبر هذه الغرفة ذات البانوراما العجيبة ، فيتجمهر الاطفال في مظاهرة عنيفة صائحين مطالبين برؤية آبائهم وأمهاتهم كما رأتهما الطفلة . تحت هذا الضغط يضطر حارس الزمن لادخال الاطفال .

ويبدأ الاطفال في رؤية آبائهم وأمهاتهم ، ولكن ما رأوه كان رهيبا . وعندما جاءت سفينة الحياة لتحمل هذه الدفعة من الاطفال لكي يولدوا فوجيء حارس الزمن بأنهم هربوا في أماكن متفرقة رافضين ركوب السفينة ، حتى الطفلة التي كانت تتعجل مولدها والتي رأت الحياة على الارض من خلال البانوراما في أجمل صورة ، ثم تتقدم لتركب سفينة الحياة قائلة للحارس انها تحب احد هؤلاء الاطفال وكانت تود ان يكون أخا لها ، ولكنها عن طريق البانوراما علمت انه سيولد في مكان بعيد لأبوين آخرين ولن تراه في الدنيا وتفضل البقاء مع الاطفال مفضلة ذلك على الهبوط الى الارض لكي تولد . وترجع سفينة الحياة في هذه المرة خالية من الاطفال .

كذلك أذيعت تمثيلية « انباء هامة » من اذاعة القاهرة عام ١٩٥٥ (نشر ملخص لها بجريدة الاهرام بتاريخ ١٩٧٨/٤/١٣) وهي عن استاذة جامعية تمكنت من التوصل الى صنع قنبلة ذرية صغيرة الحجم زهيدة التكاليف تستطيع واحدة منها ان تنسف الكرة الارضية بأكملها . وقد تمكن سارق مجهول من سرقة هذه القنبلة . ولما كان اصطدام هذه القنبلة بأي جسم صلب من الممكن ان يفجره ويترتب على ذلك احتمال نسف الكرة الارضية ، فقد اهتمت جميع دول العالم بإرسال الفاً رجالها للاسهام في العثور على السارق . وقد اتهمت الاستاذة الجامعية أحد السعاة الذي كان يعمل بمعملها ثم فصلته الكلية لاختلال طرأ على قواه العقلية . وقد عثروا عليه اخيرا وقد تسلق الحديد الذي يحمل سقف محطة سكة حديد القاهرة الى ان بلغ أعلى مكان تحت السقف وفي يده القنبلة . وعندما حاول رجال الشرطة اقناعه بتسليمها ، أعلن انه لن يفرط فيها ، فقد كان فيها لا يعبأ به أحد والآن قد رفعت القنبلة من شأنه وجعلته أهم انسان في الدنيا ولو سلمها فسيعود عديم القيمة . بينا كان المذيع يعلق على الحادث قائلا ان هذا

ليس أول مجنون يهدد مستقبل البشرية ، عديد غيره من مجانين كان في ايديهم فناء البشر منهم الاسكندر المقدوني وهولاكو ونابليون وهتلر ... وغيرهم من مجانين البشر . واخيرا نجح رجال الشرطة في اختطاف القنبلة من يد المجنون ثم القبض عليه .

وانتهت تمثيلية « الطوفان » عام ١٩٦٠ (حولت الى صورة مقروءة ونشرت بمجلة العلم بتاريخ اول نوفمبر ١٩٧٦) . وفيها يقف رجل طويل نحيل ذو لحية مدببة يرتدي بدلة مزركشة يعلن تحذيره من الطوفان القادم وذلك في حديقة النزهة بالاسكندرية في اليوم الاول من أيام العيد . ولم يصدقه الناس الى ان رأوا طائرة تهبط بدون طيار وأعلن الرجل انها طائرة أسرع من الزمن ـ سرعتها مائة عام في الدقيقة ـ يمكن باستخدامها زيارة أي مكان في الدنيا لمشاهدة كيف ستكون الحياة فيه بعد أي فترة من الزمن . وبعد مناقشة بينه وبين الجمهور استطاع ان يقنع فتى وفتاة بركوب الطائرة معه . وانطلقت الطائرة بثلاثتهم الى الولايات المتحدة الامريكية حيث هبطت على سطح المحيط بالقرب من الشاطيء ، اذ لا توجد مطارات فوق الأرض فقد أغرق الطوفان كل شبر منها . وركبوا قاربا كان في انتظارهم حتى وصلوا الشاطيء وكان الوقت ليلا وما من ضوء سوى ضوء القمر . ولما ارادوا وضع اقدامهم على الشاطيء فوجئوا بمشاهدة كتل من الاجساد البشرية المتراصة لصق بعضها ابتداء من الشاطيء وحتى نهاية مرمى البصر وكأنهم في اتوبيس من الاوبيسات مدينة القاهرة في السبعينات من القرن العشرين ، فهؤلاء البشر لا يملكون مساكن يأوون اليها ، انهم واقفون وهم نيام حيث يرتكز كل واحد منهم على الأخر وشرح الرجل لهما قائلا : هذا هو الطوفان ، لقد تكاثف الناس حتى لم تعد الارض تتسع لوضعهم الافقي ، فهم ينامون في وضع رأسي . أما البيوت فهي للمحظوظين ومع ذلك فالشقة غرفة واحدة فيها ينامون ويأكلون ويعطسون وقد حشر فيها ما بين عشرين ومائة من البشر تبعا لمساحة الغرفة أي الشقة . وعندما أبدت الفتاة دهشتها لانها كانت تظن ان المستقبل اكثر ازدهارا بفضل التكنولوجيا أجابها : هذا ما كان يظنه قصار النظر . المستقبل بشع ، المستقبل مظلم . وعندما قصدوا اماكن أخرى وجدوا الصورة أبشع ، فالناس تعيش في انفاق تحت الارض كما يعيش[٩] النمل ، اذا شموا رائحة انسان غريب في المنطقة اقتنصوه وأكلوه ، وقد قويت لديهم حواس البحث عن الطعام بحيث يشمونه من على بعد اميال ، وقد التهموا الكلاب والقطط والفئران والسحالي والثعابين حتى انقرضت . وعندما هم الثلاثة بالللجوء الى احد المباني طردهم الرجل قائلا انه مبنى وزارة نشر الاوبئة وقتل المواطنين لتقليل اكبر عدد من الناس . ثم رأوا المشانق لشنق كل من بلغ الثلاثين فهو سن الاحالة الى المعاش أي الاحالة الى الموت . وهكذا لم يعد الانسان انسانا ، فقد تحول الى نوع آخر من الحيوانات أشبه بالنمل الابيض الذي يأكل بيضه عندما يزيد عدده في المستعمرة عن حد معين ، وبهذا يتمكن من حل مشكلتي الغذاء وزيادة السكان في آن واحد .

في هذه اللحظة حاول أحدهم اصطياد الفتاة بخطاف من أحد النوافذ فجرح فخذها ونزفت ، وطالبت الفتاة بالاسراع في نقلها الى أحد المستشفيات فضحك الرجل قائلا انه لم يعد هناك وجود لا للمستشفيات ولا للصيدليات . كذلك عندما احتضن الشاب الفتاة حذره الرجل قائلا ان هذه جريمة عقوبتها الاعدام لأن إنجاب الذرية يبدأ بقبلة ، ومنذ اربعين عاما سنت الدولة قانونا يمنع الحب والزواج ، وعلى الرغم من ذلك فان عدد السكان في ازدياد ، فالزواج يمكن منعه بقانون أما الحب ....!

وكان ما رآه الشاب والفتاة كافيا ليطلبا العودة الى زمانهما ومكانهما في أسرع وقت . وفي الطائرة أبلغهما الرجل انهما سيجدان هناك سفينة فضاء عملاقة (فلك نوح جديدة) سيجمع فيها من كل ناحية من الدنيا عددا من البشر الممتازين الاذكياء والحيوانات الناضجة ذكورا واناثا وبذور النباتات التي لا غنى عنها للانطلاق بهم الى كوكب جديد قبل مجيء هذا الطوفان الذي شاهدوه ، حيث سيتم تلافي الاخطاء التي ستعصف بحضارة الكرة الارضية وتبيدها . وأعلن الشاب والفتاة موافقتهما ، بينما كان الشاب

يحتضن الفتاة ويقبلها . فنظر اليها الرجل وغمز بعينه مبتسما وهو يقول : لن يسمح لكما في الكوكب الجديد باكثر من طفل واحد .

وهكذا نجد في هذه القصة فكرة قلب الاوضاع مرة أخرى . فستصل الامور بالبشرية ليس الى وقف زيادة السكان كما تحاول الآن فحسب بل والى انشاء اجهزة ووضع تشريعات الهدف منها فناء اكبر عدد ممكن من الناس بسبب ما ستصل اليه البشرية من الزحام . كما اننا نجد في القصة فكرة « فلك نوح جديد » كأمل لمواصلة البشرية وجودها وانقاذ النخبة مما ستتعرض له حضارتنا من تدمير وفناء . وهي فكرة ستتردد كذلك في ادب الخيال العلمي على نحو ما في رواية « الطوفان الازرق » للكاتب المغربي احمد عبد السلام البقالي وفي رواية « سكان العالم الثاني » لنهاد شريف . ولهذا فانه بالرغم من تغلب عنصر الفانتازيا على الجانب العلمي عند الدكتور يوسف عز الدين عيسى وعدم اقناعنا فنيا وعلميا بما تقدمه بكثيرها كقصة قصصه فإن له فضل الريادة في هذا اللون من الأدب بلغتنا العربية . كما يشفع له انه ـ كما قلنا سابقا ـ كان اكثر اهتماما بالفكرة من اهتمامه بالجانب العلمي .

●●●

واذا كان الخيال العلمي عند الدكتور يوسف عز الدين عيسى قد استأثر به الأدب الاذاعي ولم ينشره مكتوبا الا اخيرا فلعل توفيق الحكيم (المولود عام ١٩٠٢) هو أول من نشر في أدبنا العربي أعمالا ذات صلة بالخيال العلمي . ففي عام ١٩٥٣ نشر في مجموعته القصصية « أرني الله » قصتيه القصيرتين : « في سنة مليون » و « الاختراع العجيب » . كما نشر في عام ١٩٥٨ مسرحيته « رحلة الى الغد » . وفي عام ١٩٧٢ نشر مسرحيته ذات الفصل الواحد « تقرير قمري » و « شاعر على القمر » في مجموعة مسرحياته ذات الفصل الواحد « مجلس العدل » . ولا شك ان اهتمام توفيق الحكيم بأدب الخيال العلمي والمتصل منه بالفضاء على وجه خاص كان مبعثه دخول الانسان عصر الفضاء في الخمسينات من هذا القرن (اطلق أول صاروخ للفضاء في اكتوبر ١٩٥٧ ، وأرسل أول انسان للفضاء ـ الروسي يوري جاجارين ـ في ابريل ١٩٦١ ، وهبط أول انسان على القمر ـ الامريكيان أرمسترونج وألدرين ـ في ١٦ يوليو ١٩٦٩) ولا شك ان هذا كان هو الحافز لاديبنا ان يجرب قلمه في مثل هذا اللون من الادب كما جربه في ألوان أخرى كثيرة ، فضلا عما سبق له الاطلاع عليه في الآداب الغربية .

ولعل مسرحية توفيق الحكيم « لو عرف الشباب » التي نشرها في مجموعة مسرحياته « مسرح المجتمع » عام ١٩٥٠ كانت تمهيدا لما قدمه بعد ذلك من أدب يمكن اعتباره ينتمي الى ادب الخيال العلمي . فبطل هذه المسرحية طبيب مصري مختص في البيولوجيا أجرى أبحاثا علمية مع استاذ امريكي وانتهى الى ان تركيبنا الآدمي ما دام قائما على خلايا حية فهو لا يمكن ان يستهلك كما تستهلك السيارة مثلا ، بل يتجدد كلما أمكن تجديد الخلايا . وبفضل الاكتشافات الحديثة التي أجريت على الذرة وبفضل دراسة الاشعاعات الكونية وخواصها استطاع ان يكتشف سر تجديد الخلايا مهما يصيبها من هرم . ثم اضطلع الطبيب المصري وحده بالجانب التطبيقي ، فاستطاع ان يتوصل بطريق الحقن البسيط بمادة معينة الى اعادة الشباب الى الارانب العتيقة . ولم يكتف بذلك بل طلب ان تذبح وتطبخ الى جانب ارانب صغيرة السن وأكل من هذه وتلك فلم يجد فرقا على الاطلاق . وعندما سأل الطباخ عن الوقت الذي يستغرقه انضاج هذه الارانب كان جوابه انها كلها تستغرق الوقت نفسه .

وكان الطبيب يقوم بعلاج أحد باشوات مصر في ذلك الوقت لاصابته بالذبحة الصدرية ، وعندما سمع الباشا منه عن تجربته طلب منه ان يجري تجربته عليه . فخشي الطبيب ألا يقوى قلبه على صدمة التحولات المفاجئة ، وان كان العكس محتملا ، ولكن هذا لا يبيح له المخاطرة . فأجابه الباشا في حسم :

انا الذي يبيح لك ، بل يطلب منك ، بل يأمرك . انها ليست حياتك أنت .. انها حياتي أنا ، وأنا حر التصرف

فيها كيفما أشاء . اني أعرف ان نهايتي قد دنت وقد رتبت أموري على هذا الاساس وكتبت لابنتي وزوجتي فتلكاتي فليم خوفك اذن وترددك ؟ اذا لم تنجح التجربة فسيقال مات بالذبحة الصدرية ، كما هو متوقع ، واذا نجحت فهو انتصار لك وللبشرية سيخلده لك التاريخ .

ويحطيه الدكتور طلعت الحقنة في حجرة نوم الباشا ، ويبدو كأنما قد أغمي على الباشا دقائق ثم استيقظ فاذا هو شاب في الخامسة والعشرين . وعندما تعود زوجته وابنته من الخارج لا تتعرفان عليه وتحسبانه شابا جاء يطلب من الباشا تعيينه في احدى الوظائف . بينما يستدعي الباشا لتشكيل وزارة جديدة ، ويبحثون عنه فلا يجدونه فيعتقدون ان اعداءه السياسيين قد اختطفوه . بل تظهر جثة في إحدى المغارات بالجبل وتدفن في احتفال رسمي باعتبارها جثمانه ، ثم يقام له حفل تأبين يحضره هو . وقد لخص الطبيب مشكلة الباشا بقوله : أعرف انك لم تزل محتفظا داخل نفسك بكل دقائق شخصيتك الكبيرة ، بكل ماضيك وكل تجاربك وكل كفاءتك ، لم يستجد عليك شيء الا الشباب الظاهري الجثماني ، ولكن الناس أيمكن ان تصدق ان هذا الشاب هو نفسه صديق باشا رفقي السياسي الهرم [٥] . وقد عانى الباشا من هذا التضاد بين جسمه وعقله ، وحاول ـ تخلصا من هذه المعاناة ـ ان يكشف عن حقيقته أكثر من مرة ، لكنه كان لا يلقى الا عدم التصديق ، فيتراجع زاعما انه كان يمزح .

هذا ما لبث الباشا ان طالب الدكتور طلعت بحقنة بترياق يعمل ضد عمل الحقنة الاولى ليعيده الى صديق باشا رفقي كما كان ، وقال له : إنك أعطيتني الجسم الفتي ولم تعطني النفس الفتية الجديدة التي تبصر الحياة جديدة ، وترى كل معنى من معانيها كتابا لم يفتح بعد : الحب ، المجد ، الغد ... كل هذه المعاني قد زالت عندي جدتها وضاعت فرحتها .. ما قيمة الشباب اذن ؟ إنه بالنسبة الى نفسي الهرمة دار غربة [٦] .

وواضح ان توفيق الحكيم كان يتحسس طريقة الى أدب الخيال العلمي عندما كتب هذه المسرحية ، فهذا لم يمض في طريق هذا اللون الادبي في تلك المسرحية الى آخرها ، بل كأنما عدل عما هم به ، أو لعل أدب الخيال العلمي لم يكن واضحا له بعد فوضعه في مسرحيته بين قوسين ، وذلك بأن جعل كل ما حدث مجرد حلم رآه بطل مسرحيته عندما غفا بين حقنة الطبيب المالح لمدة أربع دقائق رأى فيها كل ما شاهدناه معه في فصول المسرحية ، فلما استيقظ من حلمه أو كابوسه سمعناه يقول : كدت أطير بشرا وفرحا في أول الامر ثم انقلب كل شيء الى يأس وضيق . لم أعش لعمل ولا لأمل ، وبدت الحياة طويلة لا ظل فيها لأفق .. ولا شبح للموت .. فضاء ليس له حدود .. لأول مرة اشعر بملل الخلود ... [٧] وسنجد ان ملل الخلود من الموضوعات الاثيرة التي تتكرر في أدب الخيال العلمي عند توفيق الحكيم .

ولقد ألقى هذا الحلم الذي مر بالباشا بظله على يقظته ، فقد اصبح ـ في ضوئه ـ يتنبأ بما سيقع ، وهو أمر لم يسره كثيرا . فهو يعلم مثلا ان ابنته نبيلة ستغير رأيها الى الأحسن في خطيبها ، وان خطيبها سيعدل عن بعثه لانه سيقوم بمشروعات مستقلا فيها ما سترثه نبيلة من تركة بعد وفاة أبيها ، وان لطفية زوجة الدكتور طلعت عليها ان تتذرع بالصبر وتتوسل بالعقل وان تتخذ من زوجها نفسه ومن عمله ما يشغلها وما يسد فراغ وقتها حتى لا تتهور في مغامرة غير محسوبة كالتي همت بها معه حين كان في جسد شاب في حلمه لولا ان منعها عقله الشيخ . لهذا نسمع الباشا يقول : وما مزية تلك العيون التي ترى ما كان وما سيكون ، انها حبيسة التجارب ، سجينة التنبؤات . الحاضر هو الحرية وهو الذي ينطلق فيه هؤلاء (يشير الى ابنته نبيلة ٢٤ سنة وطبيبه طلعت ٣٥ سنة) . وسنجد تطويرا لفكرة الملل من معرفة المستقبل الى درجة الانتحار في قصة يكتبها توفيق الحكيم بعد ذلك بسنوات بعنوان « الاختراع العجيب » . ويضيف الباشا قائلا : ان الذي هربت منه لم

---

(٥) توفيق الحكيم ، مسرح المجتمع ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٥٠ ، ص ٦٦٩ .
(٦) المرجع السابق ، ص ٧٢٨ ـ ٧٢٩ .
(٧) المرجع السابق ، ص ٧٤٩ .

يكن هو الشباب .. لم يكن الشباب الحقيقي .. ان الشباب الحقيقي لا يعود أبدا [٨] . ولم تلبث ان تنتاب الباشا نوبة من نوبات الذبحة الصدرية فتكون نهايته .

وهكذا نجد ان في هذه المسرحية المبكرة بذور افكار ستتطور فيما كتبه توفيق الحكيم فيما بعد من أدب الخيال العلمي . وكان الحلم هو وسيلته للعبور من دنيا الواقع الى دنيا الخيال العلمي . كما نلاحظ ان فكرة المسرحية تقوم على اساس تقدي موجه الى العلم الذي يستطيع ان يعالج جانبا دون بقية الجوانب فيهب شباب الجسد دون ان يستطيع محو ما سجله الزمن على ذاكرة صاحب هذا الجسد بحيث يكون ضرر الاكتشاف اكثر من فائدته ، كما يرغم من كان يطالب باجراء التجربة عليه ان يتخلص من نتائجها ويعود الى شيخوخة الجسد لكي تكون في اتساق مع شيخوخة ذاكرته .

وتقوم فكرة « في سنة مليون » على اساس عكس الاوضاع أو قلبها التي وجدناها في تمثيلية « رحلة الايام » وقصة « الطوفان » للدكتور يوسف عز الدين عيسى . فالناس في سنة مليون خالدون . اختفت الحروب والترس المرض والموت والتناسل فما بهم حاجة الى زيادة النسل ما داموا لا يموتون ولم يعودوا يعرفون الشباب ولا الشيخوخة شأنهم في ذلك شأن البحر الذي لا يستطيع ان يتحدث عن الصبا أو الهرم لو كانت له لغة . ويردد توفيق الحكيم ما يقوله كثيرون من أدباء الخيال العلمي ان مثل هذه الحقبة أتت بعد ان قامت الحروب الذرية في الارض منذ مئات السنين أو آلافها ، فقرضت متاحف العهود القديمة ومكتباتها ، وبالرغم من هذا التفسير فان المؤلف يقول انه وصل الى زمان هؤلاء الناس - « في سنة مليون » خلاصة التجارب العلمية التي على اسسها قامت دنياهم الجديدة . أي ان التاريخ القديم فقد بينما المعرفة العلمية ظلت متصلة . كيف ؟

ثم يكتشف احد علماء طبقات الارض اكتشافا خطيرا سوف يهز الناس . فقد عثر على جمجمة يرجع تاريخها الى سبعمائة ألف سنة أشبه برؤوس الناس في سنة مليون لولا حجمه الصغير ووجود اسنان وفم له . وكان التساؤل عن كيفية حدوث هذا النوع من الجمود ، فهم يعهدون الانسان حيا على الدوام (كأن الموت بالحوادث على الاقل لا وجود له !) .

وعندما يعلن العالم الجيولوجي ان هذا البحث في الماضي يحمله على التنقيب في المستقبل ، وقعت كلمة المستقبل غريبة على أذن السامعين لأنهم لا يعرفون الغد ، فليس هناك ليل ولا نهار ولا نوم لأن الضوء الصناعي أغناهم عن الشمس والأغذية الكهربية أغنتهم عن النوم . انهم حركة دائمة كحركة القلب لا تعرف الهدوء ولا الجمود . أما وعيهم للأمس فلا يتجاوز عشرات الالوف من الاعوام لم يتغير وضعهم خلالها ، فهم اذن لا يعرفون ولا تستطيع مداركهم ان تعي غير زمن واحد هو الحاضر .

واكتشف عالم طبقات الارض انه ما دام يوجد وجود فلابد ان يكون هناك عدم وهو غريب عليهم . وعندما أعلن على هيئة العلماء انه يؤمن بوجود شيء اسمه الموت هز العلماء رؤوسهم أسفا ، واطرقوا خجلا فقد ادركوا ان زميلهم قد شط به الخيال وطالبوه بالدليل ، فأخرج لهم الجمجمة ، فكان جوابهم ان هذا ليس دليلا على الموت بل دليلا على ان أقوام ما قبل التاريخ كانوا فيما يظهر يصنعون الهيكل الآدمي صنما ثم ينفخون فيه بعد ذلك كما يصنعون هم النطفة اليوم . وهذه العظام التي يعرضها عليكم ليست الا مشروع خلق آدمي لم يتم صنعه لسبب من الاسباب . وحذروه من الاسترسال في هذه الترهات خوفا على بسطاء العقول ممن يستهويهم جو الخرافات . ولكن اليأس لم يتطرق اليه . ومضى الى صديق يأنس اليه من ذلك النوع الألطف والأرق من البشر ، والذي كان يطلق عليه الانثى منذ نصف مليون سنة . أما اليوم فقد اختفت الفوارق الجنسية بانتهاء التناسل ، ولم يحتفظ أحد الجنسين من صفاته بغير شيء من الرقة في الطبع واللطف في التركيب ، واصبح هناك صنف واحد من الانسان يطلق عليه اسم

(٨) المرجع السابق ، ص ٧٥٥ .

« قاطن الكوكب الارضي » لان الارض كلها أمة واحدة ومجتمع واحد يعيش في كنف لجنة من العقول المدربة التي تشرف على ادارة شئونه العامة ، وتنظم أسباب الراحة لسكانه الذين يعيشون في جوف الأرض بمصانعهم ومعاملهم لأن الحروب الذرية والكيميائية مسحت وجه الارض ، وأصبح طعامه غذاء من غازات كيميائية تطلق في البيوت تستمد موادها من عناصر الجو اشعاعات الأجرام ، فضمرت معدته القديمة واختفى جهازه الهضمي وفمه وأسنانه ، فاذا هو رأس يفكر وأنف يستنشق به غذاءه من الهواء ، ويدان ضعيفتان وساقان هزيلتان لقلة الاستعمال . كذلك زالت كلمة الحب بعد زوال الميل الغريزي بين الذكر والانثى ، وبزوال الحب زال الشعر والفن ولم يبق مكان لعاطفة غير عاطفة الزمالة أو الصحبة بين المواطن والمواطن ... لهذا زال اتصال القلوب وحل محله اتصال الافكار .

وحاول عالم الجيولوجيا ان يشرح لصديقه احساسه بأنه يجب ان يكون لهذا الوجود نهاية ، وبدا الجهد المرهق على وجه الصديق ، عين ذلك الجهد الذي كان يرهق البشر منذ مليون سنة عندما كانوا يحاولون تصور اللانهاية . ولم يكن الحديث بين الصديقين بالمعنى المعروف قديما ، فان انسان ذلك العصر لم يكن له فم ، ولم تكن له لغة ، انما هي الافكار تنتقل من رأس الى رأس وأصحابها جلوس في صمت .

ما لبث أن ذاع خبر العالم الجيولوجي ، وانضم اليه كثير من المؤمنين به ، وكان هذا اول نبي ظهر منذ مئات الالوف من الاعوام . ولكن كانت أمامه عقبة واحدة هي « المعجزة » التي طالبه به كفاره ، وهم ما كانوا ليرضوا منه إلا بمعجزة واحدة : أن يميت لهم الحي . واذا بنيزك ضخم من نيازك السماء يضرب وجه الارض ويغور فيها فيسحق رأس انسان فوق سطح بيته . وما ان علمت الحكومة بالامر حتى بادرت تستخلص ذلك الانسان من أيدي الاتباع فقاوموها ، فوقع شغب هو الأول منذ عشرات الآلاف من السنين ، وانتصرت الحكومة آخر الأمر وقبضت على النبي وقدمته للمحاكمة فحكمت عليه المحكمة باستبدال رأسه ، وهي عقوبة تعادل اطاحة الرأس قديما ، فقادوه الى معمل كهربائي وسلطوا على خلايا تفكيره أشعة خاصة لاتلافها واحلال تفكير آخر هادىء محلها ، فاذا هو لا شخصية له ولا عنف ولا ارادة . لكن اتباعه ظلوا ينشرون فكرته في خفية عن الحكومة مؤكدين انهم رأوا الموت في شخص ذلك الانسان المسحوق الرأس . وظلت الدعوة تنتشر حتى مضى ألف عام كانت الفكرة قد تمكنت خلالها من نفوس الاتباع ، فقاموا ذات يوم بثورة جارفة أعلنوا فيها طرح سلطان الاله القائم على العلم الذي سلبهم نعمة القلب ولذة الغريزة ، وآمنوا باله الكون الخالق للطبيعة . ومرت مئات السنين فظهر الموت ، وبظهوره ظهر الخوف ثم غريزة المحافظة على النوع ، فبعثت الطبيعة في الاجسام رغبة الجنس وبظهورها ظهر الفن والشعر وعادت الاديان السماوية .

هكذا نجد ان هذه القصة **تقوم على فكرتي القلب والدورة** ، فالبشرية تصل إلى ذروة تطورها بتحقيق الخلود حتى تتبرم به لتوهها بالموت اليوم ، ويصبح نبي ذلك العصر هو الذي يميت الحي وليس هو الذي يحيي الموتى ، ويعود الموت الى البشرية مرة أخرى وبذلك تتم إحدى دوراتها .

أما قصة « الاختراع العجيب » فيشير فيها توفيق الحكيم صراحة الى قصة « آلة الزمن » لويلز ، وهو جهاز له عدة مفاتيح ، اذا أدرت المفتاح الاول رأيت ما يحدث لك بعد عام ، واذا أدرت المفتاح الثاني رأيت ما يحدث لك بعد خمسة أعوام ، واذا أدرت المفتاح الثالث رأيت مستقبلك بعد عشرة أعوام ، ولم يدخل بعد على هذا الجهاز من التحسينات ما يمكن الافراد من رؤية مستقبلهم أبعد من هذا المدى . اما لماذا لم يعرض هذا الجهاز في الاسواق ، فبسبب ما تبين من خطورته ، لأن كل من استخدمه انتحر . وقد ما ت سر انتحار هؤلاء بموتهم ، حتى أمكن انقاذ أحد المهندسين الذي شرعوا في الانتحار بعد استخدام هذا الجهاز يوما ما ، فلما سألوه عن سر انتحاره وما اذا كان الجهاز قد أطلعه على كوارث ستقع له مستقبلا كان جوابه : بل على العكس من ذلك رأيت غدا سخيفا مملا فلم أجد للانتظار معنى بعد ان فقدت عنصر المفاجأة في حياتي .

وذلك أشبه بمن يذهب للسينما لرؤية الجزء الاول من فيلم كان قد رأى نصفه الثاني . فهو بعد ان يشاهد ما فاته ينصرف قبل الختام لانه يعرف نهاية الفيلم .

ويختتم توفيق الحكيم قصته قائلا : هنا فقط تفهم المخلوقون كارثة ذلك الجهاز المخيف . انه يجرد الحياة الأدمية من عنصر الغيب كما تجرد الرواية السينمائية من عنصر المفاجأة لمن رآها من قبل . وبهذا التجرد تتفكك عقدة الرواية . فتصبح شيئا لا يستطيع احد ان يحياه ولا ان يراه .

اما مسرحية « تقرير قمري ملغي » - برغم عنوانها - تنصب على الارض اكثر مما تنصب على القمر . فقد أقيل توفيق الحكيم ان هبوط أول رائدين على سطح القمر لابد وانه قد أثار الكائنات القمرية - بفرض وجودها - فأرسلت اثنين منها الى الارض لتقديم تقرير عن سكان هذا الكوكب الذي ارسل اثنين من سكانه يستطلعان أو يستكشفان أرضه وجوه . والغرض من هذا التقرير معرفة طبيعة سكان الارض ليحددوا سلوكهم في المستقبل معهم . وقد اكتشف القمريان ان هذه الكائنات الارضية انانية تقضي على كل من يحاول ان يجعل الخير يعم الجميع ، فلابد ان تحتكر فئة أقل مزيدا من الثراء لنفسها ليكون نصيب الاكثرية مزيدا من البؤس . فقد احتجزت احدى الدول احد الصينيين الذين كانوا مقيمين بها وقرر العودة الى وطنه بعد ان اكتشف طريقة بها يستخرج الغذاء والكساء عن غير طريق الزراعة والصناعة التقليدي فيقضي بذلك على الجوع (يتردد هذا النسق في قصص الخيال العلمي عند توفيق الحكيم) . وقد مثل هذا الصيني بين أحد قواد ذلك البلد وأحد ساسته اللذين اعتبرا اختراعه تدميريا لأنه سيقضي على اقتصاديات ذلك البلد فأين يكون مركز الدول الكبرى يوم تستغني عنها الدول الأخرى ؟ ان أهم سلاح للضغط في يد الدول الكبرى هو فائض زراعتها وصناعتها . وقد رفض العالم الصيني ان يقدم أي معلومات لرجلين يمكان مثل هذه العقلية فكان مصيره الموت . بينا يثور جيل الشباب - ممثلا في ابن القائد وابنه السياسي - على هذا اللون من التفكير الذي يؤدي الى ضياعها وضياع جيلها ويقرران ان يدمرا نفسيهما بنفسيهما شباب انقلب الى قنبلة تدمر نفسها . (٩)

وهكذا عاد القمريان الى كوكبهما ليقدما تقريرا عن سكان الارض في ضوء ما شاهداه وسمعاه . واذا كان « التقرير القمري » قد جاء فيه اثنان من سكان القمر ليستطلعا أحوال سكن الارض . فان مسرحية « شاعر على القمر » تحدث فيها رحلة عكسية ، فيذهب ثلاثة من سكان الارض الى القمر : عالمان وشاعر . ومنذ البداية يحدث ذلك الصدام بين العلم والادب . فمدير عمليات غزو الفضاء يعلن للشاعر الذي يريد ان يشترك في الرحلة القادمة الى القمر ان الشعر لم يعرف وان الشاعر يعيش في الخيال بلا عمل مجدي . بينا يعلن الشاعر انه سيكون الانسان الاول الذي سيذهب الى القمر لأن من سبقوه في الذهاب ليس الا أجهزة في صورة انسان .

وبمجرد الهبوط فوق سطح القمر وقف شاعرنا جامدا مشدوها بينا زميلاه يمدان اجهزتهما فهيدا لفحص الصخور والاحجار وأخذ العينات . ثم ما تلبث الكائنات القمرية الرقيقة ان تحيط بالشاعر هامسة انه ليس مثل الآخرين لانه ليس من جامعي الحجر . وعيناه صافيتان لدرجة انها تلونان الصخور . أما هو فيسمعها كهفيف اجنحة النحل فوق زهر البرتقال بل كفراشات تغني حول نور . اما من جاءوا قبله ويجيئون فلا يستمعون الا الى صوت اجهزتهم تذبح السكون . ويعلن الشاعر لهذه الكائنات الرقيقة ان علاقته بالقمر قديمة منذ طفولته حين كان القمر يراوغه بين السحب بينا هو يتربص به . ويعلم الشاعر ان هذه الكائنات ليست الا نوعا واحدا فلا ذكر ولا أنثى ، وأنه كان هناك بالفعل نوعان فيما مضى من الزمان ، كل نوع يناقض الآخر ويحسده على مزاياه ثم أخذ كل واحد يقترب من الآخر ، الى ان تلاشت الفوارق والتحما في شكل واحد ، وعاش الجميع في ائتلاف لا ميلاد ولا ممات . ونحن نلاحظ هنا ان هذه الفكرة نفسها تتردد في قصة « سنة مليون » . ويبدو ان توفيق

(٩) توفيق الحكيم ، مجلس العدل ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧٢ ، ص ٨٠ .

الحكيم يرى انها تطور لابد وان يتم لأية حضارة تختفي منها الحروب والآلام ، فلا جنس ولا ميلاد ولا موت ، أي تقوم على دعامتين هما الائتلاف (وليس الحب) والخلود .

وقد أصبحت الكائنات القمرية طاقات من فكر وشعور تبدو وتتجدد من تلقاء الذات كالضوء والنور أو كالروح كما يقول أهل الارض . وتتساءل هذه الكائنات ترى لو حضر أهل الارض جماعات من دول وشعوب مختلفة متنافسة ، هل يحتفظون للقمر هذا بوحدته أو يفتتونه هو أيضا الى اجزاء ويذبحون سلامه الذي عرفه طوال الزمان ؟

ويشفق الشاعر على زميله العالمين وقد جمعا صخورا تلمع بالذهب الخالص والماس النفيس ، وقد أعلنا له انهما سيكتمان أمر هذه الاحجار النفيسة الا عن دولتيهما حتى لا تتكالب دول العالم الاخرى على هذه الكنوز ، ويطالبان الشاعر بكتمان امرها مثلهما ، لكنه يطالبهما بتركها لأن ما يريانه ثروة يراه هو كارثة لأنها ستكون وقودا لحرب تشتعل على القمر الذي لم يعرف غير الهدوء . وعندما أعلنا له أن عملهما هو الكشف باجهزتهما عن بيانات ومعلومات بأعلن لهما ان عمله هو ان يفكر وان يشعر . وهو يعلن ما سبق أن أعلنه زميله العالم الصيني في المسرحية السابقة « تقرير قمري » انه لو كانت هذه الثروات ستوزع على أهل الارض لما عارضها ، ولكن هذه الادوات سيحرم منها أكثر أهل الارض وسيظلون كما هم في جوعهم بينما تتخم بطون تزداد بها قوة وسيطرة ، وهو نفس ما أراده السياسي والقائد في المسرحية السابقة حين حاولا احتكار مشروع العالم الصيني لصالح دولتيهما على حساب شعوب العالم الأخرى .

ويرفض العالمان ترك ما جمعاه من صخور كما يرفضان طلبه بالبقاء على سطح القمر في هذه الحالة . وتنصحه الكائنات القمرية بالعودة بعد ان تعده أنها ستقف الى جواره ولن تنساه . وعند العودة الى الارض ترسل عينات الصخور الى معمل التحليل وتكون نتيجة الفحوص انها صخور عادية وتراب زجاجي . فيهمس الشاعر : بوركتم يا أصدقائي . بوركتم يا أطهر الكائنات .

ان توفيق الحكيم يجعل الشاعر هنا أبعد نظرا من العالم . فالعالم لا ينظر الى أبعد من النفع العاجل مما حصل عليه نتيجة رحلته بينما الشاعر بما لديه من قرون استشعار ـ يتنبأ بالشر المتوقع فيما بعد هذا النفع المؤقت المحدد بحدود دولة واحدة . العالم يمتثل لساسة بلده فهو حلقة من سلسلة ومع ذلك فهي سلسلة محدودة . اما الشاعر فهو يعتز بفرديته ولا يرتبط الا برأيه . وهذا يجعله يعود فيصبح اكثر ارتباطا بالبشرية كلها وأكثر حرصا على الصالح العام لا عبأ بالصالح الخاص القصير النظر الضيق الأفق . ولعل توفيق الحكيم استلهم موقف شاعره مما حدث من قبل عندما استكشف القمر الامريكيون .

اما مسرحيته « رحلة الى الغد » فتدور فكرتها حول تخيير محكوم عليهما بالاعدام بين تنفيذ الحكم عليهما أو قيامهما برحلة في صاروخ الى الكواكب البعيدة نسبة العودة منه الى الارض واحد في المائة . وقد فضلا الرحلة لأن نسبة الواحد في المائة كسب كبير عن النسبة التي ستكون بعد ساعات صفرا في المائة . وقد وقع اختيار السلطات المسئولة على هذين السجينين دون الباقين لأن أحدهما طبيب والآخر مهندس ، فهما اذن ينتميان الى فريق العلماء الذين يستطيعون التعاون اثناء الرحلة مع العلماء على الارض وارسال المعلومات الدقيقة باللاسلكي والتليفزيون .

لكن حدث خطأ في تقدير مدة التخدير الذي تم قبل اطلاقهما حتى لا يصابا بهزات عصبية أو نفسية ، فقد كان من الواجب ان يفيقا في اليوم التالي على الاكثر بدلا من اليوم الثالث . وكانت نتيجة هذا الخطأ انقطاع الاتصال بين السجينين والعلماء على الارض ، بعد ان قطع صاروخهما خمسة ملايين ميل .

وبانقطاعهما عن الارض يكتشفان انهما لم يعودا من القتلة ، لانه ما دامت الارض لا توجد . فالجريمة اذن لا توجد . ويدور حوار بين السجينين يتساءل فيه السجين الاول :

ـ ماذا يحدث لو أني ألقيت بنفسي من باب هذا الصاروخ الى الفضاء !

ـ لن يحدث لك شيء ، سنلتصق بالصاروخ .

ـ لن أسقط في الفضاء !

ـ لا يوجد سقوط حيث لا توجد جاذبية .

ـ لن أسقط اذن ؟

ـ ولن ترتفع ... لا نستطيع هنا ان نسقط ولا ان نرتفع ... وهذا ما قلته لك ... هل فهمت ؟... لا سقوط ولا ارتفاع ... لا جريمة ولا قانون ... ولا شر ولا خير ... ولا رذيلة ولا فضيلة ... ولا كره ولا حب ... هل تفهم معنى هذا ؟ (١٠)

ومع ذلك فقد تنبها الى انهما ما يزالان يحملان « الجنسية الارضية » . ثم لاحظا ان مؤشر السرعة قد بلغ حده الاقصى لدرجة ارتطامه باطاره لأنه يبحث عن ارقام أعلى لتسجيل السرعة ، ولم يكن لذلك الا معنى واحدا ، أن الصاروخ دخل في نطاق جاذبية أحد الكواكب . ويبدأ السجين الأول يندم على قيامه بهذه الرحلة ، كان سيلقى الموت مرة واحدة امام المشنقة ، فاذا به يلقى الموت هنا في كل دقيقة وبصورة مختلفة .

فاذا كان الفصل الثاني وجدنا ان صاروخهما قد ارتطم بهذا الكوكب وانهما ينزفان من جروح خطيرة ومع ذلك فهما في اتم صحة ، مما جعل الطبيب يدرك ان قوانين الطب التي تسري في كوكب الارض لا يستمر عملها على هذا الكوكب . فلما فحص زميله ـ ثم نفسه ـ وجد ان الرئة لا تعمل ولا القلب أي انهما في عرف الطب البشري أموات . اذ ذاك أدرك المهندس انهما فوق كوكب يتكون من معدن غير معروف يشع بكهرباء لا يعرفان كنهها تشحنهما آليا كالبطارية بحيث ان الطاقات الحيوية -التي كان يكتسبها الجسم وخلاياه بالدورة الدموية والاكسجين صار يكتسبها الآن من خارجه مباشرة بالاشعاعات الكهربية ، وبهذا ما عادا بحاجة الى طعام أو شراب ، ولا يشعران بحر أو برد ، ولن يناما أو يمرضا أو يموتا ، « هذا جميل ـ أليس كذلك ـ بل هذا يدعو الى السخرية ، حكموا علينا في الارض بالاعدام ، وقادونا الى الموت ، واذا نحن نعيش الى الابد ، اما هم على الارض فسوف يموتون جميعا » . (١١)

السجين الاول : أليست هذه هي الحرية .

السجين الثاني : لا ـ هذه ليست الحرية ـ هذا الجبل المعدني القائم امامنا ... انظر اليه ... هو ايضا ليس في حاجة الى شيء ... لا ... الحرية هي ان نحتاج ونعمل ، ونحدث شيئا ، ونتنج جديدا ... هي ان نصنع حاضرا ومستقبلا ... هي ان نؤثر في الغير وفي الحياة التي حولنا . الحرية هي الانسانية .

السجين الاول : نعم ... الانسانية هي النقص ولكنها الحرية .

ويمضي توفيق الحكيم في تحليل نفسية بطليه في هذه البيئة الجديدة عليهما وكيف يكتشفان ان الحاجة والانتظار قد ألغيتا من قاموسهما وانهما اصبحا وجودا بلا موت بموتا للعمل والأمل (١٢) ، وأصبح أملهما هو الموت الذي سبق ان هربا منه .

وقادهما التفكير الى استخدام حياتهما في اللعب مرة وفي الفن مرة وأخيرا في العلم الذي جعلهما يصلحان الصاروخ ليعودا به الى الارض .

فاذا كان الفصل الاخير فنحن على الارض مرة أخرى ولكن بعد ثلاثمائة عام وتسعة ايام من اليوم الذي غادر فيه صاروخهما الارض . مع أن الرحلة لم تستغرق في نظرهما اكثر من يوم أو بعض يوم . ويفسر توفيق الحكيم ذلك على لسان السجين الاول الذي يعلن ان الزمن على الارض نسبي وانه بمجرد انطلاقهما من الارض بسرعة الضوء تجردا من الزمن ، وأصبحت اللحظة هناك مساوية لعام هنا .

(١٠) توفيق الحكيم ، رحلة الى الغد ، الكتاب الذهبي ، الشركة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع ، . القاهرة ، ١٩٥٨ ، ٦٣ .
(١١) المرجع السابق ، ص ٩٢ .
(١٢) المرجع السابق ، ص ١١٧ .

ثم يقدم توفيق الحكيم رؤيته التنبؤية للعالم بعد ثلاثمائة عام حين تعلن المرافقة لأحد السجينين أن المواد الغذائية الضرورية أصبحت تستخرج من البحار والمحيطات والرمال والهواء بطريقة كيميائية وبقيمة زهيدة جدا وأنهم لا يعرفون النقود ، فالأشياء موجودة دائما يحصلون عليها بلا مقابل . وقد بدأت هذه الحقبة التاريخية بعد حرب ذرية انتهت بعد بدئها بساعة واحدة (نفس الفكرة ترددت في « سنة مليون ») ، فقد ثارت الشعوب ووقفت الحرب في الحال ولم تحدث اضرار كثيرة ، ومنذ ذلك التاريخ لم تقم حرب كبيرة . لانه حدث بعد ذلك بقليل اعظم انقلاب في مصير البشرية ، وهو استخراج الطاقة غير المحدودة من الهيدروجين الموجود في ماء البحار والمحيطات ، واستخراج الطعام بكميات غير محدودة بالطرق الكيميائية مما ترتب عليه انتاج الطعام بغير تكاليف والغاء الجوع وانتشار السلام فأصبح الانسان يجد حاجاته دون ان يعمل ، وأصبح الناس يتسابقون على فرص العمل لمتعة العمل ، بحيث تجري المسابقات لاختيار أكفأ المتقدمين .

وكما اصبح الطعام بالمجان اصبحت وسائل الانتقال التي لم تعد في الشوارع ، بل في الجو ، واصبحت أسطح المباني هي محطات السيارات والاتوبيسات الجوية . وأطول مسافة في العالم تقطع في ساعة ، والرحلة الى القمر في ست ساعات .

واذا كان القارىء يشعر ان الفصول الثلاثة الأول مجرد استخدام للخيال العلمي في مسرح هو اقرب الى أدب التسلية فان الفصل الاخير الذي أفضت اليه الفصول الثلاثة الاول يقدم توفيق الحكيم في جزئه الاول رؤيته التنبؤية التفاؤلية بحيث يجعل بيوت البشر بعد مائة سنة تغذيها انابيب ذات ألوان مختلفة الى جانب انابيب المياه الباردة والساخنة مثل انابيب القهوة والشاي واللبن والحساء وهكذا (١٣) .

ولكنه الى جانب هذه الرؤية التفاؤلية يقدم رؤيته التحذيرية . فالخلاف ما يزال قائما بين طائفتين : طائفة تريد المضي بشجاعة الى الامام ، وطائفة تريد الوقوف والنظر بعين الخوف الى الخلف . وتمثل كل من الطائفتين احدى المرافقتين لكل من الطبيب والمهندس ، وتتبادلان الاتهامات .

ويدرك الرجلان ان المجتمع الذي عادا اليه لا يختلف كثيرا عن الكوكب الذي عاشا فوقه ، فالناس هنا يعانون - كما عانا - من الفراغ ، والانسان الآلي هو الذي يقوم نيابة عنهم بأهم الأعمال .

وعلى صوت النقاش بين المرافقة السمراء التي تنتمي الى طائفة المحافظين والمرافقة الشقراء التي تنتمي الى الحزب التقدمي وهو الحزب الحاكم نتيجة لفوزه في الانتخابات ، يقبل رجل البوليس ليقبض على المرافقة السمراء وعلى الطبيب الذي أحبها والتي لم تكن مرافقته أصلا ، وعليهما ان يختارا إما الاشعة أو مدينة السكون . اما الاشعة فتسلط على المخ لتغيير الفكر (كما حدث بالنسبة للعالم الجيولوجي أو التي عندما قبض عليه في قصة « سنة مليون ») ، وقد أسيء استعمالها في عصور سابقة ، واليوم اتفقت القوانين على عدم استعمالها الا بموافقة من ستستعمل معه . ومدينة السكون هي مكان لعزل المذنبين وحرمانهم حرية التنقل والاختلاط بالناس . عندئذ صاح الطبيب - أو بتعبير أدق المؤلف توفيق الحكيم - يقول : سوف أعلن على الملأ رأيي بصراحة في كل هذا الذي حدث ... سوف أقول للدنيا : اني بعد ثلاثمائة عام وجدت كل شيء تغير الا الخوف من الكلمة ، والانزعاج من الرأي .

وهكذا وظف توفيق الحكيم مسرحيته لما يوظف له الفن القائم على الخيال العلمي اذ جمعت مسرحيته بين التسلية والتنبؤ بما يمكن ان ينجح فيه العلم والرعب مما يمكن ان يفشل فيه

● ● ●

وبعد سنة واحدة من نشر مسرحية « رحلة الى الغد » نشر فتحي غانم (ولد عام ١٩٢٤) روايته « من أين » .

---

(١٣) المرجع السابق ، ص ١٢٣ .

والرواية مكتوبة بضمير المتكلم على لسان صحفي اسمه مصطفى حمدي يذهب الى الاسكندرية في مهمة صحفية . وهناك ـ وفي الفندق نفسه الذي ينزل فيه ـ يلتقي بحسناء اسمها علياء . وتصدر منها مجموعة تصرفات تجعل المحيطين بها يظنونها حينا اميرة غريبة وحينا جاسوسة مهمتها اغراق البلد بالاوراق المالية المزيفة . فقد اتضح ان اوراق المائة جنيه التي تحملها كلها ذات رقم واحد دون ان يستطيع الخبراء ان يعرفوا أيها المزيف . كما اتضح انها لم تدخل من أي مطار رغم التأشيرات الموجودة على جوازات السفر التي تحملها وهي من اكثر من دولة دون ان يعرف الخبراء ايضا أيها المزيف . وبعد سلسلة من المغامرات تختفي علياء تاركة خطابا لمصطفى حمدي تعلن له فيه انها أتت من القمر وعادت اليه .

وواضح ان فتحي غانم لم يستفد مما كان يدور حول محاولات الوصول الى القمر في ذلك الوقت إلا ليكون ذلك وسيلة الى نقد المجتمع البشري على الارض على لسان احدى ساكنات الكواكب الاخرى . ولكن دون اهتمام بإثبات ان وجود احياء على هيئة انسانية في القمر فرض ممكن علميا . فواضح ان ذلك ليس قضية المؤلف . ولذا يمكن القول أن رواية « من أين » لفتحي غانم تسير على هامش أدب الخيال العلمي . كل ما تقوله بطلته في الرد على مثل هذه التساؤلات يأتي في خطابها الذي تركته الى مصطفى « لماذا تسخر وأنتم تعدون انفسكم للقيام برحلة الى القمر . وتسخر عندما تسمع وصول احد من القمر اليكم ؟ كنت أظن ان وقت السخرية من هذه الرحلة قد انتهى . وانكم بدأتم تفكرون جادين في ذلك العهد الجديد التي ستقوم فيه الصلات بيننا وبينكم »[١٤] ثم تواصل علياء سخريتها من تصرفات أهل الارض ـ وهو الهدف من المضمون الروائي . بينما الهدف من الشكل الروائي هو جذب انتباه القارئ، وتشويقه ـ فنراها تقول « هل أعددتم جوازات سفر تحرمون بها السفر على بعض الناس وتعطون الحق للبعض الآخر في الوصول الينا . هل اعددتم أوراقا مالية تشترون بها ما تملكه . هل تريدون تطبيق افكاركم وقوانينكم علينا ؟ » .

ومن قبل كانت علياء قد كتبت في خطابها أن أباها الحكيم أعطاها جوازات السفر والنقود . وهو يظن انه يعطيها لعبة . ولكنه جزع حين عادت اليه وقالت له : انهم يا أبي لا يأكلون الا بهذه النقود . ولا يرتدون الملابس الا بهذه النقود . ولا تستطيع أيديهم ان تمتد الى شيء ... لا يستطيعون صنع أي شيء إلا بهذه النقود . وانهم قد يفرطون في حياتهم ولا يفرطون فيها ... والبعض يملك الكثير والبعض يملك القليل والبعض لا يملك شيئا .

ولما سمع ابوها الحكيم قصتها على الارض كان أول ما قاله : اسمعي يا ابنتي لا تروي هذه الأشياء عن سكان الارض حتى لا يفزع سكان القمر .

●●●

ورواية من أين تذكرنا برواية يوسف السباعي (١٩١٧ ـ ١٩٧٨) « لست وحدك » التي نشرت عام ١٩٧٠ أي بعد اكثر من عشر سنوات من نشر رواية فتحي غانم . ولكن بدلا من ان يأتي احد سكان الكواكب الاخرى فانه يحدث العكس كما في مسرحية « رحلة الى الغد » لتوفيق الحكيم اذ تحمل مركبة فضائية ستة اشخاص الى أحد الكواكب .

وقد أخذ بعض النقاد على كل من توفيق الحكيم في مسرحيته « رحلة الى الغد » وفتحي غانم في روايته « من أين » ظاهرة عدم متابعة الأديبين لاكتشاف الفضاء بما كشف عنه محصولهم الضئيل في كتابتهما . فصاروخ توفيق الحكيم ينطلق الى الكواكب البعيدة بلا أي تحديد أو تمييز حتى ليقول علماء الارض الذين يتابعون انطلاق الصاروخ انهم لا يعرفون اتجاهه ولا الكوكب المحدد الذي يحتمل ان يتجه اليه . كما ان العلماء أخطأوا بتقدير السجينين تقديرا استمر ثلاثة ايام بدلا من ان يستمر يوما أو يومين على

(١٤) فتحي غانم ، « من أين » ، الكتاب الذهبي ، عدد ٦٧ ، روز اليوسف ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص ٢٠٤ .

الاكثر . هكذا فرق يوم كامل ببساطة في مثل هذه العمليات العلمية الدقيقة . كما ان توفيق الحكيم يجعل راكبي الصاروخ المنطلق يتحركان داخله بحرية تامة كما يتحركان على الارض تماما . اما فتحي غانم فهو بدوره يقدم الجانب العلمي من روايته في صورة ساذجة فبطلة روايته علياء توضح في خطابها الذي تركته للصحفي مصطفى حمدي طريقة مغادرتها كوكب الارض بقولها « هبط رجل من رجالنا الى سطح الفندق وأدلى الي بحبل ، وساعدني على الصعود من النافذة اليه ، وركبنا معا دراجة هوائية الى السفينة التي تنتظرها في السماء . »[١٥] وفي موضع آخر تقول : ان الملائكة يزورونا في القمر بين وقت وآخر ويتحدثون معنا ونتحدث معهم ، ولكنهم لا يزورونكم ، لانه لو هبط في الارض ملاك ، لقتلتموه لانكم لن تفهموه .. لن تفهموا براءته .[١٦]

نفس الامر نجده عند يوسف السباعي في روايته « لست وحدك » التي نشرت بعد الروايتين السابقتين باكثر من عشر سنوات (١٩٧٠) فهي لا تتشابه معهما فقط في انها تتصل بالفضاء . (رحلة الى الغد ولست وحدك موضوعها رحلة الى الفضاء ورواية من أين شخص قادم من القمر الى الارض) ولكن في ان مؤلفها لم يهتم ايضا بالحقائق العلمية قدر اهتمامه ببث أفكاره عن طريق رحلة ذات مظهر علمي . واذا كان توفيق الحكيم قد كتب مسرحيته وفتحي غانم قد كتب روايته في الخمسينات من هذا القرن حين كانت غزوات الفضاء ما تزال في بدايتها فان يوسف السباعي قد كتب روايته في نهاية الستينات حين كانت على نحو ما جاء في روايته « التجارب تتوالى ، وعمليات الانطلاق في الفضاء تتتابع يوما بعد يوم ، بعد ان نجحت عمليات الهبوط على القمر والزهرة ، وبعد أن بدأت المحاولات للهبوط على المريخ والاقمار المحيطة به . »[١٧]

ومع ذلك فاننا لا نعرف أي اساس علمي لا ستخدام العقل الالكتروني والاشعاعات الكونية في تحويل عالم الشجر ـ الذي كان هو عالم الكائنات الوحيد في الكوكب المفروض الهبوط فوقه ـ الى عالم بشري . ولا العكس أي ارجاع البشر الى شجر .

ان كلمتي العقل الالكتروني والاشعاعات الكونية لا يجب ان تخدعنا . فنحن هنا امام فانتازيا كتلك التي تقابلنا في الحكايات الشعبية حين يتحول الناس الى حيوانات وحين يردون الى انسانيتهم مرة أخرى .

وتحكي قصتنا رحلة مركبة فضائية الى أحد كواكب المريخ ، ركابها ستة تصفهم بكون طاقمها الفني هم قائدها عبد القادر ومهندسها عبد المهيمن ثم العالم المشهور عبد الخبير . وسنلاحظ فيما بعد ان ثمة علاقة بين اسمائهم وشخصياتهم ، فعبد المهين وعبد القادر عندهما نزعات تسلطية ، اما عبد الخبير فهو الذي حول الشجر الى أناس ثم حول الناس الى شجر . كما انه هو الذي استطاع ان يصلح المركبة بعد ان تعطلت شهرا كاملا لا تستطيع على الكوكب هبوطا ولا الى الارض عودة . أما الثلاثة الأخرون فيمثلون الاشخاص العاديين الذي يراد معرفة تأثير مثل هذه الرحلة عليهم ، وهم الصحفي عبد اللطيف وساعيه عبد الراضي ومذيعة التليفزيون شهيرة بنت العالم عبد الخبير وبينها وبين عبد اللطيف علاقة عاطفية . وسنلاحظ هنا ايضا ان لاسمائهم دلالة على شخصياتهم . ونصف الرواية الاول عبارة عن رجعة الى الوراء (Flash back) لحياة هؤلاء الثلاثة قبل ركوبهم المركبة الفضائية وعلاقتهم بعضهم ببعض ان كان ثمة علاقة . اما النصف الثاني فيبدأ عند تعطل المركبة الفضائية ومحاولة طاقمها السيطرة على سكان الكوكب من مكانهم في الفضاء . وعندما يتضح ان سكان

---

(١٥) من أين ، ص ٢٠٨ .

(١٦) علاء الدين وحيد ، انظر مقدمة دراسته عن رواية لست وحدك ليوسف السباعي في كتاب ، الفكر والفن في ادب يوسف السباعي مكتبة الخانجي ودار الفكر ، ت . ص ٢٢٩ ـ ٢٣٥ .

(١٧) يوسف السباعي ، لست وحدك ، مؤسسة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ١٩٠ .

الكوكب شجر لا يشبعون نزعة السيطرة عند طاقم المركبة ، تظهر فكرة تحويل هذا الشجر الى بشر .

هنا نلتقي بما يمكن تسميته بالتفسير الروائي لتاريخ البشرية عند يوسف السباعي ، اذ ان هؤلاء الذين أطلقوا على انفسهم لقب الآلهة يعيدون ما حدث بالنسبة للأرض التي جاءوا منها بعد ان يتضح لهم ان السنة الكوكبية تعادل ساعة ارضية . ولما كان ما معهم من طعام لن ينفد قبل شهر ، فمعنى هذا ان امامهم سبعمائة وعشرين سنة كوكبية أي عشرة أجيال كوكبية على وجه التقريب .

وقد قسم يوسف السباعي تفسيره الروائي لتاريخ البشرية الى ثلاث مراحل : المرحلة الاولى مرحلة منح الشجر صفات البشر الاساسية وهي شهوة الطعام من أجل البقاء ، وشهوة الجنس من أجل التكاثر ، وشهوة الطموح والتميز من أجل التطور والتقدم . « « ويتحول هذا الشجر الضارب بجذوره في الارض يأكل ويتنفس في غير مبالاة ، الى بشر يتطاحنون ويتصارعون من أجل لذة اللقمة ورغبة الجنس ومتعة البروز من القطيع ... تبدأ المشاكل والمتاعب والمصائب .. ويصبح للحكم معنى وللسلطان طعم » . (١٨)

اما دور هؤلاء الآلهة البشر في حياة هذه المخلوقات الجديدة كأفراد فلن يكون الا المراقبة ووضع القواعد وتنظيم حركة المخلوقات ومنع التصادمات الكبرى ، أي انهم سيكونون بمثابة شرطي المرور . اما كل مخلوق فتوجهه حصيلة القوى المركبة فيه . « ان الكائن الحي مجموعة عناصر تتفاعل في داخله ، وحركته في أي اتجاه هي نتيجة تفاعل هذه العناصر ، ولا أظننا سنحتاج لأي جهد لكي نحرك المخلوقات . فالصراع بين قوى الذهن والنفس والبدن - التي تختلف نسب تركيبها من مخلوق الى مخلوق - هو الذي يوجه حركتها ويحدد مصيرها . » (١٩)

وعندما منح أهل الكوكب الصفة الثالثة من صفات البشر الاساسية : صفة الطموح والرغبة في التميز والخروج من القطيع ، تعقدت رغبات المخلوق . كان انعدام الملكية الخاصة أو الاحساس بالملكية المطلقة للكون كله لا يتطلب منه احساسا بالمسئولية . لم يكن يعرف ابن أولاده حتى يدافع عنهم ، وكانت كل اناث الكون (لا يذكر المؤلف هنا كلمة الكوكب) اناثه . وعندما حصل الاحياء على صفة الطموح بدأ السباق بينهم . لم يعد الصراع يقتصر على مشكلة الفرد البسيط من أجل الحصول على اللقمة وانجاب الذرية وتأمين البقاء . بل بدأ يبرز وسط الصفوف أفراد متميزون يقودون من حولهم الى صراع جماعي يضمن لهم مزيدا من القوة يقهرون بها غيرهم من الافراد او الجماعات الأضعف . وهكذا تبلور المجتمع في قبائل ، ثم نشأت الحرب بين هذه القبائل . ووجد عبد المهيمن ان عليه ان يتخذ قرارا حساما : اما ان يعيد هؤلاء المتحاربين الى شجر كما كانوا ، او ان يتركهم يتحاورون . لكنه لم يكن بالطبع يرغب في ان يحكم شعبا من شجر . ووجد ان بشرا يتقاتلون خير من شجر آمن . وانتهى القتال وعادت كل قبيلة الى أرضها تلعق جراحها . ولم يعرف أحد - ولا الآلهة التي فوق - من الذي انهزم ومن الذي انتصر ، ولا من .. أخذ .. ماذا من الآخر . » (٢٠)

ودفع الطموح غير المحدود الطامعين الى التفنن في المتعة واستغلال جهد الغير من أجل الحصول على مزيد من المتعة بأقل جهد . وتقاسم المتميزون استعباد القطيع يستنزفون منه أكبر جهد بأقل أجر . ودار عقرب الساعة في السفينة يؤذن بمرور العام تلو العام ، والجماعة في المركبة الفضائية ترقب الرعية على الكوكب ، فوجدوا الانحلال ينتشر بينهم ، وقال عبد اللطيف معلقا « انها ليست أسوأ منا عندما كنا نحن أنفسنا رعية » . (٢١) وكان الحل هو توجيه احدهم الى

---

(١٨) المرجع السابق ، ص ٢٧٨ .
(١٩) المرجع السابق ، ص ٢٩٧ .
(٢٠) المرجع السابق ، ص ٣٢٣ .
(٢١) المرجع السابق ، ص ٣٢٦ .

هدايتها وذلك بأن يغيروا تركيبه بعد استكشافه بالعقول الالكترونية .

وهكذا بدأت المرحلة الثانية في تاريخ هذه البشرية الكوكبية . فظهر على شاشة التليفزيون بالمركبة الفضائية ذلك المختار الذي سيبصر قومه بالصواب والخطأ ، ويدعوهم الى الخير وينهاهم عن الشر ، ويوضح لهم أصول التعامل ، فاذا لم يهتد الضالون منهم ويرتدع العصاة ، فانه سينذرهم بيوم القصاص . (٢٢)

وفوجئت جماعة السفينة بعملية الهداية تتحول الى معركة لأن دعوة المختار اثارت دعوة مضادة . ومات المختار واصبح لأتباعه قداسة لم يحلم هو بها . وادراك عقرب الساعة ولم يعد من شروط الهداية اتباع اصولها وانما معرفة اسلوبها وممارستها على الخير . وضاعت جماعة السفينة وسط فيض الملايين المحترقين (٢٣) . وهكذا عاد العالم الى فوضى أشد .

هنا تبدأ المرحلة الثالثة في تاريخ هذا الكوكب . فقد تحولت الرعية الى قلة مستغلة وكثرة مستعبدة . ويقدم يوسف السباعي تصور ابطاله للنظام التالي في الحوار التالي :

ـ ليس من الحكمة حرمان المجتمع من موهوبيه .. ولكن الحكمة في ان نبقيهم ونخضعهم له .. ان نجعلهم يعملون من أجل كل الناس .. وليس من أجل أنفسهم .

وتساءل عبد الراضي ببساطة : لماذا يعملون اذا كانت نتيجة كدهم ستؤول الى الغير ؟

وقال عبد المهيمن : لان كد الناس ايضا سيذهب اليهم .. ان الجميع سيعملون .. وسيتقاسمون بالعدل نتيجة عملهم .

وقال عبد الخبير : الكل من أجل الكل .

وأكد عبد المهيمن قوله : أجل . ليصبح كل شيء على الكوكب ملك كل الناس فيه .. وليعمل الكل من أجل الكل . وليوزع ناتج الكل على الكل .

وتساءل عبد اللطيف : والذي لا يعمل .

وأجاب عبد القادر : لا يحصل على شيء .

ـ ربما كان عاجزا عن العمل .

ـ تؤمن له وسائل العيش بواسطة الكل .

ـ والذي يعمل أقل ؟

يأخذ أقل .. والذي يعمل اكثر يأخذ اكثر .
وما هي مقاييس العمل .. الكم .. أو الكيف ؟

ـ الاثنان ..

ـ والى أي مدى يجزي الاكثر عملا .

ـ الى الحد الذي يمنحه الحياة الطيبة .. دون ان تتحول حصيلة عمله .. الى وسيلة للاستغلال ..

ـ تعني ان يصبح العمل وحده وبطريقة مباشرة .. هو الشيء المجزي في الحياة .. ولا تصبح مضاعفاته .. هي الوسيلة غير المباشرة .. للرخاء . (٢٤)

ولجأت جماعة السفينة في تطبيق نظامهم الى رفع درجة الغضب لدرجة الغليان والانفجار مما أدى الى القضاء على الصحبة المتميزة . ولكن ما لبثت ان نبتت بين الرعية صحبة مستغلة أخرى . وهكذا .. حتى بدأ بعض المتميزين يبرزون لقيادة الغضب وتنظيمه وانقسم أهل الكوكب الى جماعات متعددة تمثل بوضوح نظمنا الحالية من ديمقراطية وديكتاتورية وشيوعية وصهيونية ودول تستغلها هذه النظم جميعا هي دول العالم الثالث .

---

(٢٢) المرجع السابق ، ص ٣٤٢ .
(٢٣) المرجع السابق ، ص ٣٥٥ .
(٢٤) المرجع السابق ، ص ٣٦٢ .

وهكذا بدأت تسود موجة من اليأس أو موجة من القرف من كل شيء. حتى التعبير الفني عن الشاعر قد انعكس فيه القرف قيدا في المضمون غير المفهوم والشكل العابث. وهكذا استطاع الانسان (يخيل الي ان المؤلف نسي انه يتحدث عن كائنات في كوكب غير كوكبنا) ان يواجه معظم شرور الطبيعة، وصراعه معها لم يعد يشكل خطرا عليه بقدر ما يشكله صراعه مع نفسه.[٢٥]

وعندما يوشك الطعام على النفاد يقرر عبد القادر وعبد المهيمن الخروج من المركبة الفضائية والنزول الى الكوكب أملا في السيطرة على أهله من أسفل، فهذا خير - من وجهة نظرهما - من الرقدة في المركبة في انتظار الموت. اما الباقون فيقررون البقاء أملا في فرصة تتيح لهم النجاة. وفعلا ما يلبث عبد الخبير ان يقوم بمحاولة جديدة لتشغيل الصاروخ فينجح. ويقرر الجميع ان يعودوا الى الارض بدلا من الهبوط على الكوكب، ولكن قبل ان ينفذوا ذلك يتفقون على اعادة سكان الكوكب اشجارا كما كانوا. يقول المؤلف ببساطة «وبدأ عبد الخبير عمله، ضغط على بعض الازرار وحرك بعض المسامير..» ثم ما لبث أهل الكوكب ان عادوا الى اشجار، حتى عبد القادر وعبد المهيمن ما ان مست اقدامهما ارض الكوكب حتى تحولا بدورهما الى شجرتين بين الاشجار المتكاثفة».

أما الباقون فقد انطلقت السفينة بهم نحو الارض، كما انطلقت بهم من قبل نحو الفضاء. ونحن نستمع الى ضمير احدهم يهمس له ان الانسان ليس «بأرضه وبجبروته وحده في الكون، انه جزء من ملايين الكائنات التي تملأ رحاب الفضاء. الله الأحد ... هو الله ...هو الصمد».[٢٦]

وواضح ان يوسف السباعي قد جعل الخيال العلمي هنا أقرب الى الفانتازيا التي سبق ان استخدمها في اكثر من عمل ادبي له، فله فيها باع طويل. وقد استخدمه هذه المرة ليقدم لنا تفسيره الروائي لتاريخ الانسانية، ورؤياه الميتافيزيقية ونقده الاجتماعي والسياسي لمجتمعنا البشري.

●●●

وفي عام ١٩٧٣ نشر محمد مكاوي (١٩١٦) مسرحيته «الميت والحي»، وهي مسرحية تدور حول تلك الفكرة التي طالما رددها ادباء الخيال العلمي حين يعلنون ان التقدم العلمي لا يمكن ان يكون - مهما وصل اليه - بديلا للحياة، لانه حتى الآن - على الاقل - يتقدم في جانب دون الجوانب الاخرى، بل احيانا على حساب هذه الجوانب الاخرى مما يجعل فوائد هذا التقدم امرا مشكوكا فيه. لأن النجاح الظاهري السريع يخفي وراءه في الحقيقة كوارث تجعل من الافضل الغاء مثل هذه الخطوات أو الاختراعات العلمية. ولعل أشهر مثال لذلك اخترعه خيال الادباء هو فرانكنشتين الانسان الآلة الذي تفوق قوته الجسدية وربما العقلية قوة الانسان لكنه يفتقد الاحاس والشعور مما يجعل خطره اكبر من فائدته. وعلى نحو ما رأينا في مسرحية «لو عرف الشباب» (عام ١٩٥٠) لتوفيق الحكيم التي اقبل فيها مؤلفها ان العلم استطاع ان يعيد شباب الجسد الى احد المسنين دون ان يحرمه خبراته. ولد خلق هذا التضاد بين جسد شاب وذاكرة عجوز مواقف جعلت الحياة على هذا النحو مستحيلة مما أدى الى مطالبة البطل بالعودة الى شيخوخته المتكاملة حتى يتقبله المجتمع، مفضلا ان يعيش سنوات قلائل وقد تناسق جسمه مع روحه على ان يعيش سنوات أطول مفتقدا هذا التناسق افتقادا يجعل حياته بلا معنى.

الفكرة نفسها في مسرحية «الميت والحي» فالدكتور هيه أحد هؤلاء الذين اصيبوا بلعنة او نعمة الذاكرة. ميدلي

(٢٥) المرجع السابق ص ٣٨٩.
(٢٦) المرجع السابق، ص ١٠ - ١١.

لكنه ليس مثل صيادلة جيله الذين هوايتهم متع يصرفون عليها دخلهم كأن يبني عمارة عالية، بل انه - على نحو ما نرى ابنته سكنت - يضيع عمره في احلام كثيرة. [٢٧] وهو مؤمن بالعلم لدرجة أنه يستطيع ان يعينه على التغلب على الموت. وكان موت زوجته وهي في الثالثة والعشرين من عمرها بداية اهتمامه بالبحث العلمي. وقد اكتشف عقارا يعيد الحياة الى الميت وقام بتجربته على أربعة اشخاص: ثلاثة رجال وامرأة. أما الرجال فهم حلاق وكناس واحد زوج ابنته احد كبار موظفي احدى المؤسسات، ثم خادمته التي التقطها الدكتور هيه من الشارع عندما كانت على وشك الموت وبعد ان اعطاها عقاره استبقاها في بيته. لكن عيب هذا العقار انه وان كان يعيد الحياة الى الجسد الا انه لا يرد الروح اليه. فيظل الانسان محتفظا بشكله وصوته لكنه لا يبتسم ولا يفرح ولا يحزن ولا يتحمس لشيء وليس عنده أمل في شيء، أي انه باختصار حياة بلا روح. [٢٨] هذا توحش البعض بما لجهد البعض الآخر. فباسم سيادة العقل وخير الانسانية نجح الدكتور هيه في خلق مسوخ آدمية بلا وجدان. [٢٩]

يوعلن المؤلف رأيه صراحة على لسان الدكتور مصطفى أخي الدكتور هيه حين يقول: العلم من غير ضمير ومن غير شعور بالمسئولية يمكن أن يصبح جريمة. فكر في علماء الذرة الذين خرست ضمائرهم امام المال وباعوا علمهم للجنرالات وتجار الحروب، ماذا كانت النتيجة، ماذا كسبت الانسانية من علمهم الذي باعوه لأعداء البشر غير انها تحيا وهي ترتعش خوفا؟ لو قامت حرب ذرية وبقي منهم في الارض كلها ألف لن تكون حالتهم أحسن من حالة الحلاق والخادمة والكناس [٣٠] ويشير الدكتور مصطفى الى الكناس الذي اعاد اليه الدكتور هيه الحياة ولكن ليصبح قناعا من البلاهة والخمول الحيواني قائلا: هل تعرف من هذا؟ هذا هو المخ الذي صنعته بعلمك الأعرج وتريد ان تسد به عين الشمس. لا هو انسان ولا حيوان. هذا هو الظاهر بلا باطن. العضل والعصب من غير وجدان. الجسد بلا روح [٣١]

ويدافع عن اكتشافه فيقول: لا تظن اني لا ادرك العيوب الموجودة في دوائي الا هذا شيء طبيعي. ليس هناك كشف علمي كبير ولد كاملا. فيرد عليه زوج ابنته احمد قائلا: العلم شيء مقدس، وعندما يقف شخص ما بعلمه ضد الانسان لابد وان يعزل، وانت تقف في هذا المكان، وأنا هنا امامك، في طريقك، ضدك ... انت كل ما عملته انك سرقت من الدود بعض اللحم وتطلق عليه اسم بشر. ويؤيد الدكتور مصطفى رأي احمد فيقول: ان الكثير ان يستخدم الانسان العلم استخداما سيئا. فالقنبلة التي تفني الالوف في ثانية علم. وعلم الدكتور هيه ناقص وشيطاني وأعرج، لابد ان تضربه وتحطمه [٣٢]. ثم يدور ذلك الحوار الاولي حول ما اذا كانت التضحية البشرية ضرورية من أجل كل اكتشاف او اختراع جديد. فحين يعترض احمد على قول هيه ان ما فعله مع الكناس والحلاق والخادمة بروفات أولية لأن اكتشافه لم يصل الى نهايته يرد عليه ساخرا: بروفات أولية. انها ارواح يا دكتور هيه وليست أرانب. فيرد هيه: وهل وصلت الانسانية لكل حقيقة كبيرة في تاريخها الا بتضحية!

وكما استخدمت القوة الذرية في صنع القنبلة الذرية في القتل بالملايين بدلا من استخدامها في اغراض السلام، فقد قدم أحمد صورة مماثلة لنتائج اختراع اخيه الدكتور هيه: حاول ان تتصور فرحة المحترفين في السياسة والحرب

(٢٧) سعد مكاوي، الميت والحي، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ١٤٣.
(٢٨) المرجع السابق، ص ١٠٧.
(٢٩) المرجع السابق، ص ١١٣.
(٣٠) المرجع السابق ص ١١٩.
(٣١) المرجع السابق ص ١٢٣.
(٣٢) المرجع السابق ص ١٦٢.

بدوائله ، انظر اليهم وهم يتنجولة ويسقونه لجيوش من الناس لكي يجندونهم بعد تحويلهم الى آلات ميكانيكية كما حدث مع الكناس والحلاق ، تخيل ولو دقيقة واحدة حربا عالمية بين ملايين وملايين من المخلوقات وحشية مجردة من الروح ، يحركها جبار السلام ، وبعد ذلك يحق لك التكلم عن الانسانية [٣٣] .

وعندما ساءت حالة كل من الكناس والحلاق والخادمة (اختلف الوضع مع احد لانه حين أخذ العقار لم يكن قد وصل الى حالة الموت) . وأراد الدكتور ان يعطيهم جرعة ثانية ، حالت دونه ابنته حكمت وأعلنت ان هذا السم لن يذوقه أحد مرة أخرى ، وان الموت أفضل لهم حتى يرتاحوا ، ثم ضربت الكأس بحجر في يد والدها فوقع على الارض .

ويظهر الحلاق في ختام المسرحية والموس في يده ، يشك الكناس في جنبه فيسقط ميتا . ويصل الامر نفسه مع عيشه . ويدخل الستار والحلاق عند المي يهدد كلا من الدكتور هبه ومساعده الدكتور سمير .

وهكذا ـ كما يحدث في كثير من قصص الخيال العلمي ـ انقلب الاختراع الذي كان يرجو مخترعه من ورائه فائدة ، انقلب عليه وعلى من ظن انه يفيدهم وبالا ودمارا . والمؤلف سعد مكاوي حريص على ان يعلن انه ليس ضد التقدم العلمي على وجه الاطلاق ، لكنه ضد تلك التجارب التي يتضح ان ضررها اكثر من فائدتها . ولكن هل هذا ممكن ؟ هل هي مجرد صرخة مثالية ؟

ولسعد مكاوي قصتان قصيرتان أخريان تنتميان الى ادب الخيال العلمي هما « الوحش خارج القفص » (نوفمبر ١٩٧١) و « في بطن الحوت » (اكتوبر ١٩٧٣) نشرهما في مجموعته « الفجر يزور الحديقة » عام ١٩٧٥ . وفيهما نجد الفكرة نفسها التي ترددت في مسرحيته السابقة ، ولكن بعد ان اصبحت مطلقة بدون تحفظات بعكس ما لاحظنا في « الميت والحي » . ففي قصة « الوحش خارج القفص » نجد ان عنوانها يوحي لنا بما يطرحه المؤلف حين لا يقف في سبيل العلم عائق . فالقصة تقوم على افتراض ان اشعاع المخ الانساني ينتشر في موجات ، ويقوم هاشم بطل القصة بخترع صندوقا سحريا توصل به الى الموجة المتوسطة التي تصل الى اكبر عدد من الادمغة ليحكمها بإرادة واحدة . لهذا تخوف الشاعر حسن ان تتحول هذه الآلة التي ركوبة لفكر واحد فتصبح بذلك نكبة . وعندما بدت بوادر صحة هذه التخاوف بسبب استيلاء أحد الطموحين على هذا الجهاز وتطلع الى السيطرة على العالم ، اسرع مخترعه باستعادة جهازه وتحطيمه وكأن شيئا لم يكن .

الفكرة نفسها نجدها في القصة الاخرى « في بطن الحوت » حيث يتوصل الدكتور يونس الى استخراج مصل يفيد في علاج بعض حالات القصور البدني وتخلف الذكاء عند الحيوانات . فلما اتيحت لهذا الطبيب فرصة اجراء اول تجربة له على انسان ـ وكان طالب طب فاشل حاول الانتحار ـ انتابه كابوس تراءى له فيه هذا الطالب وقد أصبح نابغة في الطب ، ثم وهو يضحي بعشرات الناس في سبيل طموحه العلمي المتقدم عن عصره . فلما استيقظ من النوم وأبلغوه أن العملية التي أجراها لهذا الطالب قد فشلت وان الطالب مات ، انزاح عنه هم ثقيل ، وزفر مرتاحا ، الحمد لله .

وبقدر ما يمكن اعتبار رواية دكتور جيكل ومستر هايد (١٨٨٦) لمؤلفها روبرت لويس ستيفنسون (١٨٥٠ ـ ١٨٩٤) من أدب الخيال العلمي فإنه يمكن اعتبار رواية « شخص آخر في المرآة » (١٩٧٥) لمحمد الحديدي (١٩٢٦) رواية تنتمي لهذا اللون الادبي نفسه ، لانه وان كان محورها ـ مثلما هو محور رواية ستيفنسون ـ هوية الانسان وما يعانيه من ازدواجية (هي ازدواجية الخير والشر في رواية دكتور جيكل ومستر هايد وازدواجية الظاهر والباطن في رواية شخص آخر في المرآة) الا ان الخيال العلمي كان وسيلة الافصاح عن هذه القضية في كلتا الروايتين . فالطبيب بطل رواية ستيفنسون يكتشف عقارا يمكن

(٣٣) المرجع السابق ص ١٦٧ .

بواسطه اظهار الشر الكامن في الشخصية . كما اخترع عقارا مضادا يعيد الشخص الى حالته التي يغلب فيها الخير عليه . ولكن عقار الشر يتغلب شيئا فشيئا بحيث يغمر الجانب السليم - الدكتور جيكل - ان يمنع هذه التحولات الشريرة . غير انه يكتشف انه قد فقد السيطرة على هذه التحولات وان انزلاقه الى الشر اصبح بمعدلات اكبر . في النهاية يفشل في اعداد أحد مكونات العقار الذي يعيده الى حالته السوية فينتحر عندما يجد انه على وشك ان يفتضح أمره . وبطل « شخص آخر في المرآة » له تركيبته الفريدة . فلاعب الكرة تامر لطفي مذكور وقع له حادث اثناء اللعب هشم مخه تماما . وفي الوقت نفسه وقع حادث آخر للدكتور رمزي حسين بيومي الاستاذ بالجامعة هشم جسمه تماما دون ان يصاب مخه . فأجريت له جراحة عاجلة نزعوا اثناءها جزءا من مخ الاستاذ الدكتور وزرعوه في رأس لاعب الكرة . تماما كما ينقل محرك سيارة من هيكل مهشم في حادث تصادم . الى هيكل سيارة أخرى محركها تالف . هذا بالطبع مع مراعاة الفارق التكنولوجي في الحالتين[34].

وهكذا أصبحنا امام ظاهر اسمه تامر لطفي مذكور نجم من نجوم الكرة ما يزال في ريعان شبابه ، وباطن اسمه الدكتور رمزي حسين بيومي في الحادية والخمسين من عمره . وهذه الثنائية هي الاساس الدرامي للرواية . فالمجتمع لا يرى من هذه الشخصية المزدوجة الا ظاهرها ولا يريد ان يتعامل الا معها بل يرغمها على ذلك ارغاما . فبعد ان تتم عملية الجمع بين هذا الثنائي يرغمه المجتمع على ان يعيش مع والدي تامر (لانه يأخذ بالظاهر) وليس رمزي مع ان المخ هو مصدر الشخصية وذكرياتها وتفكيرها . ونتيجة لذلك تقع سلسلة من المشاكل من بينها نظرة الدكتور رمزي الى والدته المفترضه نظرته الى انثى يشتهيها وليس الى أم يقدسها . وهو يحاول التخلص من هذا الاشكال بالابتعاد ما امكن عنها . وعندما ذهب الى وكيل النيابة يطالب بفتح محضر التحقيق من جديد في قضية مصرع الدكتور رمزي لانه لم ينتحر كما جاء في التحقيق بل قتله غريمه خليل محمد خليل على اثر اكتشافه علاقته بزوجته سعاد خليل ، رفض وكيل النيابة الاستجابة له لأن اسمه المدون في البطاقة هو تامر لطفي مذكور « فالناس يعرفون من وجوههم » .

لهذا كان طبيعيا ان يصيح قائلا : « لم أعد أعلم الا لشيء واحد ، هو ان أصبح .. أصبح أنا حتى ولو أدى ذلك الى قتله ثانية » . « فقط يوجد من يعترف بشخصي الحقيقي ، ثم ينتهي الى الابد »[35] . لكنه في لحظات يهمس لنفسه قائلا « ان التفرج على كل هؤلاء من خلف هذا القناع الجديد ألذ وأمتع من مواجهتهم بالحقيقة حتى ولو صدقوها »[36] وعندما أمسك بمحمود سليم عشيق زوجته خيرية صاح فيه قائلا : من أنا - قل لي[37] .

ثم يصيح في وسط هذا الصراع « لابد ان أجد نفسي .. هكذا أخذ يقول لصورة تامر يحيى تظهر له في المرآة »[38] ثم يقول يائسا « كل ما استطيعه الآن هو ان انظر الى الدنيا وأراها ، دون ان اتوقع منها ان تراني »[39] .

ويمضي رمزي في محاولة الحصول على اعتراف من الآخرين بحقيقة هويته ، فيركب مع سائق سيارة أجرة ويقدم له نفسه باسم رمزي ويطلب منه ان يناديه بهذا الاسم فقد تعب من « سعادة البيه ويا استاذ ويا كابتن . اياك ان اسمع بالذات كلمة كابتن هذه (ص ٧٨) وأوقف التاكسي وجلس مع سائقه غباشي وأصحابه في أحد المقاهي حيث أصبحوا يعرفونه باسم رمزي ، وعندما قابله بعد ذلك طبيبه

---

(٣٤) محمد المخزنجي ، شخص آخر في المرآة ، مطبوعات الجديد ، ١٩٧٥ ، ص ١٢٤ .
(٣٥) المرجع السابق ص ٢٩ .
(٣٦) المرجع السابق ص ٣٨ .
(٣٧) المرجع السابق ص ٦٣ .
(٣٨) المرجع السابق ص ٤٥ .
(٣٩) المرجع السابق ص ٥٢ .

الدكتور صبحي قال له فرحاه أخذت تغسين مع اصدقائي : عربجية وساقتي عربات كارو ولكنهم يعرفونني على حقيقتي » (٤٠) .

وتبلغ المأساة قمتها عندما انفرد بعشيقته سعاد ، فقال لها « أريد ان اكون وحدي معك » ورأت الدموع تملأ عينيه فاحتضنته قائلة ، انت وحدك معي . فأشار الى المرآة ، وهذا الشخص الآخر ؟ اجابت : هو انت . اجابها : ابدا ، عما قريب سيهبط الظلام ، احمد الله ان البيت سيكون مظلما تماما ، وعندئذ فقط ستعرفين انك كنت مع رمزي » (٤١) .

وهكذا تتلاحم الاحداث ودلالتها ، فالاحتمال العلمي لامكان زرع مخ انساني في جسد انسان آخر لم ينفصل في روايتنا لحظة عن ازدواجية هذا الانسان بحيث اصبحت قضيته انه يريد من الآخرين ان يعرفوا حقيقته والا يؤخذوا بظاهره .

وفي الفصل التاسع عشر والاخير تستمع الى بطلنا المزدوج الشخصية يتحدث بضمير المتكلم لاول مرة ، وذلك عندما يكتب رسالته الاخيرة الى عشيقته سعاد . ونلاحظ في هذه الرسالة ان ضمائر اللغة تختلط على كاتبها ، فهو وان استخدم ضمير المتكلم للتعبير عن نيته ، الا انه احيانا ما يستخدم ضمير الغائب اشارة الى جسده . يقول في رسالته : ويبدو ان وجهي ـ أقصد وجهه ـ (يقصد وجه تامر) قد تغير قليلا بتأثير الاحداث الاخيرة ، خاصة وقد تركت شاربي ـ أقصد شاربه ـ ينمو ليكسبني مظهرا يتناسب مع حقيقتي (٤٢) .

وفي هذا الخطاب يعلن ان خليل يدق على باب الفيلا المهجورة ، التي وقع فيها الحادث السابق ، دقات القدر لاغتيال روحه هذه المرة ، جوهر الباطن الذي أفلت من تدميره المرة السابقة . غير انه لا يقاومه هذه المرة ، بل يرحب به طالبا منه الاسراع ، فقد عليه الزواج شخصه « لن أقاوم هذه المرة ، أنا في انتظارك في شوق ولهفة ـ اصعد السلم وثبا ، أسرع ، لقد دقت ساعة الخلاص » (٤٣) .

وهكذا استخدم الخيال العلمي من اجل الافصاح عن هذا التعارض الشديد بين ظاهر هذا الانسان المعاصر وباطنه دلالة على وجود خلل في درجة التماسك الاجتماعي يؤدي الى تمزق كل من الطرفين : الفرد والمجتمع معا فبرغم عملية الترقيع التي اجريت لبطلنا فانه وجد ان الموت أهون عليه من مثل هذه الحياة المزدوجة التي لا يستطيع ان يتصالح فيها باطنه مع ظاهره وهي نفس النهاية التي فضلها دكتور جيكل . ومرة اخرى نجد ان العلم هنا قد عالج شيئا ونسي أشياء على نحو ما وجدنا في مسرحية توفيق الحكيم « لو عرف الشباب » ومسرحية محمد مكاوي « الميت والحي » بحيث يصبح العدول عن تطبيق الاختراع هو المطلب الاخير .

ـ ٢ ـ

واذا كان الخيال العلمي عند ادبائنا السابقين اقرب الى الفانتازيا لأن ما اسميه عنصر الايهام بالعلم Make Science (على سياق الايهام بالواقع Make belief) عنصر ضعيف او مكشوف بحيث يحس القارىء ان الكاتب لم يلجأ الى الخيال العلمي الا ليكون في خدمة أفكاره واهدافه ، فان هناك ادباء آخرين قدموا اعمالا ادبية كان فيها عنصر الايهام بالعلم اقوى وافضل حبكة بحيث لم يعد الخيال العلمي هامشيا في العمل الادبي ، بل اصبح ملتحما بالنسيج الفني . وهؤلاء الكتاب وان لم يتخلوا عن أفكارهم يحرصون على ابلاغها لقرائهم ، الا انهم كانوا اكثر نجاحا في ان يجعلوا هناك توازنا بين خيالهم العلمي وما لديهم من اهداف . وهو ما لا نجده في رواية مثل رواية « لست وحدك » ليوسف السباعي ـ ونحن

(٤٠) المرجع السابق ص ٨١ .
(٤١) المرجع السابق ص ١٠٨ .
(٤٢) المرجع السابق ١٤٦ .
(٤٣) المرجع السابق ص ١٤٨ .

هنا لا تتكلم الا من زاوية الخيال العلمي في العمل الادبي وليس عن فنيته ـ فقد رأينا مؤلفها لا يهتم بامدادنا بأية تفاصيل عن كيفية تحويل الشجر الى ناس وردهم الى شجر مرة أخرى ، بقدر اهتمامه بتأريخ حياتهم على مدى سبعة قرون بحساب زمنهم الكوكبي . والأمر نفسه بالنسبة لرواية « من أين » لقنصي غانم التي أولى فيها اهتمامه بسلسلة مغامرات علياء منصور مع الصحفي المصري مصطفى حمدي وصديقه يوسف مكي وزوجته عايدة دون ان يبذل جهدا فنيا لاقناعنا بأن مثل هذه الشخصية يمكن ان تأتي من القمر وتعود اليه ، ولا كيف ان هذا المجيء وتلك العودة محتملا الحدوث .

ولئن تطلع كتابنا السابقون الى الفضاء فيما قدموه من أعمال أدبية تتصل بالخيال العلمي على نحو ما رأينا ، فان الدكتور **مصطفى محمود** (ولد عام ١٩٢١) في روايتيه « العنكبوت » (١٩٦٤) و « رجل تحت الصفر » (١٩٦٧) قد أعاد انظارنا الى كوكبنا الأرضي بما يمكن ان يحدث فوقه من تجارب علمية لها خطورتها وخطرها واسرارها المثيرة . كذلك نلاحظ ان الاعمال الادبية السابقة لا تحرص على وضع تواريخ محددة لوقوع احداثها ، فنحن لا نعرف متى انطلق سجيننا « رحلة الى الغد » في صاروخها ، ولا متى هبطت ساكنة القمر الى ارضنا في رواية « من أين » ولا متى انطلقت مركبة الفضاء بركابها الستة في رواية « لست وحدك » ولا متى اخترع بطل « الميت والحي » عقاره او استطاع الطب ان يركب انسانا من مخ وجسد شخصين مختلفين . بينما مصطفى محمود ونهاد شريف ورؤوف وصفي حريصون على ان يحددوا الزمن الذي تقع فيه أحداث قصصهم ، وتلك خطوة نحو الايهام العلمي الاكثر اقناعا . فأحداث رواية العنكبوت ترجع بدايتها الى شتاء عام ١٩٥٨ ، بينما احداث رواية « رجل تحت الصفر » تبدأ على وجه التحديد صباح السبت اول يناير عام ٢٠٦٧ . اما السمة الثالثة التي تتميز بها قصص هؤلاء الادباء الثلاثة الاخيرين فهو استخدامهم في معظم ما كتبوه من خيال علمي ما اصطلحنا على تسميته بالعربية بالعنصر البوليسي .

ففي رواية « العنكبوت » نجد ان راوية القصة الدكتور م . داود يحاول ان يكتشف ـ ويكشف لنا نحن قراءه ـ سر الاحداث الغامضة التي واجهته أولا ثم جذبته اليها فيما بعد . ويقدم لنا هذا الطبيب الحاصل على الدكتوراه في جراحة المخ والاعصاب قصته من خلال مذكرات يرجع بها الى ست سنوات مضت في شتاء عام ١٩٥٨ . وهذا التتبع الذي يقوم به راوية القصة لمهندس الكهرباء راغب دميان وما يقوم به من تجارب غامضة هو الذي أعطى القصة سمتها البوليسية .

وتقوم قصة العنكبوت على فرض أساسه ان لا أحد ينتهي وان الكل يلد من جديد ويعيش حياته مرات لا نهائية ، وانه في كل مرة يخرج الانسان الى الدنيا بشخصية مختلفة وكأنه انسان جديد كل الجدة ، وانه يمكن بالوسائل العلمية ان يتفرج الانسان على الزمن جميعه وكأنه يرى فيلم يرى فيها جميع اللقطات التي احدثت له في جميع الاوضاع . يقول بطلنا الذي تحول من مجرد شاهد للأحداث الى مشارك فيها بعد ان حقن نفسه بالاكسير العجيب : انه عالم متداخل .. تتداخل فيه الصور كأنها صور شفافة مرسومة فوق زجاج وموضوعة فوق بعضها البعض وتشف كل صورة عن الصورة التي تحتها . كل شخص يشف عن شخص آخر بداخله ، وهذا الآخر يشف عن شخص ثالث ورابع وخامس الى ما لا نهاية . ومثل ما تتداخل الصور ، تتداخل الاصوات والالوان والحوادث والفترات الزمنية والأحقاب والعصور في عوالم مزدحمة كأنها الحشر ، ورغم ذلك فهي لا تختلط على العقل وانما تبدو مميزة متباينة . واعجب من هذا انها تبدو مفهومة وطبيعية . ولك فرد في هذا العالم لا يبدو فردا واحدا ، وانما يبدو ألوفا من الافراد والشخوص مثل الصور المكررة في شريط سينمائي منظور اليه بالعين المجردة . (٤٤)

---

(٤٤) مصطفى محمود ، « العنكبوت » ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ص ٩٠ ـ ٩٦ .

كذلك يعترف الراوية بعد ان أجرى التجربة على نفسه قائلا : مئات السنين عشتها ، وعانيتها يوما يوما . كل يوم له تضاريسه وحلاوته ومرارته . وكأنه أول وآخر يوم في العمر . اننا نتفق من ثروة أبدية ولا تنفد ، ان عمرنا ملايين السنين ، عمرنا عمر النجوم . نحن لا نفقد شيئا . ليس هناك ما يدعو للعجلة ، ولا للحسرة ولا الندم ، فالعمر الطويل طويل ، أبدي والفرص لا نهائية » . [٤٥] ثم يستطرد قائلا : اننا سجناء دقائق مقلصة ، يمكن ان نعيش سنين خصبة غنية اذا عرفنا كيف نخرج من اسارها لنحلق في اجواء ذلك العالم الآخر ... ان المخ أرشيف ... فهرس .

هذا هو الفرض العلمي الذي تدور حوله رواية « العنكبوت » . اما الفرض الآخر فهو تلك الوسيلة العلمية التي يستطيع بها الانسان ان يتجول في ماضيه . انه أكسير سحري أشبه بآلة الزمن عند هـ . ج . ويلز ، وان كانت آلة الزمن يمكن ان تسافر الى المستقبل أيضا . كما ان هناك فرقا آخر هو ان هذا الاكسير لا يمكنك من التجول الا في ماضيك الشخصي ، فلا تطلع على الاحقاب الماضية الا فيما يتصل منها بحيواتك السابقة . أما آلة الزمن فانها تتيح لك الاطلاع على صورة أرحب في الماضي والمستقبل . ونحن لا نعرف سر هذا الاكسير كما لا نعرف كيف حول العالم عبد الخبير في رواية ولست وحدك الكائنات والشجر الى اشخاص ثم كيف أعادهم شجرا مرة اخرى . الا ان مصطفى محمود كان اكثر حذرا أو أكثر مهارة في استخدامه الفن الروائي ، لانه جعل راغب دميان مخترع هذا الاكسير يموت قبل ان يكتشف الدكتور داود راوية القصة ـ وشريطها السري اذا امكن القول ـ سر هذا الاكسير . وحرص راغب دميان على الاختفاء عن أعين الشرطة يرجع الى انه يوهم ضحاياه انه يعالجهم ولكنه في الواقع يجري عليهم أكسيره : يحقنهم به في وريدهم ، ثم ينتظر عشر دقائق حتى تصل المادة المحقونة في الدم الى الجسم الصنوبري في المخ ويبدأ تأثيرها . عند ذلك يسلط على الجسم الصنوبري ومن ثلاث زوايا اشعاعا ذا ذبذبة عالية التردد ، « ربما اشعاع جاما أو اشعاع بيتا أو أي لون من ألوان الاشعاعات القصيرة الموجة ، وربما كان يستخدم لونا من النظائر المشعة [٤٦] وما يلبث انسان التجربة ان يدخل في نوبة تشنج فتصلب عضلاته كأعواد من حديد ، وتظهر في عينيه تلك النظرة الهائلة من الذعر ، وكأنه يرى ابواب الجحيم تفتح أمامه ، ثم يدخل في غيبوبة كاملة يسترخي فيها كأنه في نوم عميق ليتكلم باسم شخصية عاشت في حقبة سابقة وربما في بلد آخر وبلغة لا يعرفها صاحبها في يقظته . ومعنى هذا ان راغب دميان استطاع ان ينبه الجسم الصنوبري بخلائف الاشعاع وبالمادة الكيميائية التي يحقنها في الدم ، فاذا به يتحول الى حاسة مرهفة ، عين داخلية ترى وتسمع من خلال الماضي ، رادار يكتشف الحوادث ويخترق حجب الزمن . ومعنى هذا ان في مخنا بذرة لجهاز عجيب يمكن ان يستطلع الماضي ويرى ما حدث فيه رأي العين . وكان تكرار هذه العملية على الشخص الواحد يؤدي الى تضخم الجسم الصنوبري في مخه الى ثلاثة أضعاف حجمه الطبيعي « فهل هو سرطان » ، لا ليس سرطانا ، بدليل عدم وجود انقسامات في الخلايا ، وانما وجه الشبه بينه وبين السرطان هو حيوية الخلايا وسرعة نموها وشدة قابليتها للصبغة . ان خلايا الجسم الصنوبري في حالة انتعاشة نشاط ... وهذا كل ما في الامر » [٤٧] . والنتيجة موت الضحايا بل موت دميان نفسه لانه كان يجري تجاربه على نفسه كما يجريها على ضحاياه . وقد ادرك راوينا السر الذي دفع دميان الى ان يجري تجاربه على نفسه بالرغم من تأكده من خطورتها عليه ، وذلك حين جرب راوينا بنفسه ـ وبعد موت دميان امامه ـ تلك التجربة عليه هو شخصيا ، يدفعه الى ذلك ان يرى ما لم تره عين ويسمع ما لم تسمعه أذن ، ان يأكل من الشجرة المحرمة ، شجرة المعرفة ، ويدخل الجنة الموعودة . « كنت كطفل امام قطعة حلوى باهرة يعلم ان دماره فيها ولكن ريقه ينحلب ليتذوقها ، ونظرة لا تقاوم ـ

(٤٥) المرجع السابق ، ص ١٠١ ـ ١٠٢ .
(٤٦) المرجع السابق ، ص ٨٨ .
(٤٧) المرجع السابق ، ص ٩٠ ـ ٩١ .

مثل نظرة آدم التي شدته الى التفاحة ـ وجدت نفسي مشدودا الى مصيري . كانت كل حوافز حياتي تلقي بي الى ذلك السر . نعم كنت أريد ان أعيش مليون عام وأولد المليون ولادة ، وأتذوق هذا هو الذي أشبه بالخلود »[٤٨]

واذا كان موت دميان ليس سببا مقنعا للقارىء لعدم معرفة سر الاكسيرة ، لان راويتنا الدكتور داود عالم الاعصاب والمخ يستطيع ان يحلله . فقد تخلص مؤلفنا من هذا المأزق أيضا حين أعلن لنا ان العقبة كانت في ان كمية الاكسير المتبقية بعد موت مخترعه لا تزيد على عشرين سنتيمترا ، وان رغبة الدكتور داود الحادة الملحة في الاستمتاع بهذه الكمية ليعيش تلك الحياة المسحورة تغلبت على رغبته في معرفة سر هذا الاكسير لانها تحولت عنده الى شهوة مسيطرة متسلطة أقوى من شهوة المدمن الى الافيون . وهو وان لم يستهلك اكثر من نصف الكمية الا أن النصف الباقي من السائل قد تغير لونه من الازرق الى الاخضر ، كما تغيرت رائحته . فلم يعد من الممكن معرفة تركيبه لانه تحلل الى مركب جديد فتغيرت خواصه . وبالرغم من معرفة الدكتور داود بهذا التحلل فانه قد أصبح سليب الارادة حيث حقن نفسه بتلك البقية من السائل ، مما أدى الى العثور عليه بعد ذلك بساعات ميتا في معمل دميان .

ولم يكتف مصطفى محمود بموت مخترع السائل ولا من تعقبه ، بل أنهى روايته باحتراق المعمل أثر شرارة كهربية مجهولة المصدر (طبعا مصدرها المؤلف) وبذلك تخلص نهائيا من تساؤل قارئه عن سر تركيب هذا الاكسير . وكأنما البناء الروائي يقول لنا ان مؤلفه لم يقدم احداث روايته من وجهة نظر راغب دميان الذي استطاع ان يصل الى تركيب الاكسير والى نوع الاشعة المطلوب تسليطها على الجسم الصنوبري من اجل ان يهب الانسان هذه القدرة الجديدة على اختراق حجب الماضي ، ولكنه قدم الاحداث من وجهة نظر شخص آلى على نفسه ان يتعقب هذا المهندس الغاوي الذي مات ـ كما ماتت ضحاياه ـ قبل معرفة سر تركيبه السائل ، بل ان راوي الاحداث مات بدوره ضحية مواصلته لتجارب سلفه ، بل ان المعمل نفسه احترق . فمن اين للمؤلف ان يطلعنا على سر لم يستطع راويه الوصول اليه ! وهكذا ضرب المؤلف عصفورين بحجر كما يقولون : تخلص بذكاء من ان يطالبه جمهور قرائه بسر الاكسير جملة محور روايته ، وادخل عنصر التشويق على روايته حين جعل جمهور قرائه يلهث في صحبة الدكتور داود متعقبا مريضه راغب دميان وتجاربه المثيرة الغامضة .

وفي عام ١٩٦٧ نشر الدكتور مصطفى محمود رواية ثانية بعنوان « رجل تحت الصفر » . والرواية تقوم على اساس فرض علمي آخر هو « التفتيت الموجي » فكما يحول جهاز الارسال التليفزيوني صورة الملبح الى امواج فان جهاز الدكتور شاهين استطاع ان يحول الاجسام الى امواجها الاولية ويطلقها في الهواء . حدث هذا مع فئران معمل التجارب وفعله الدكتور شاهين مع نفسه بنفسه . اما سر هذا الجهاز وتركيباته المعقدة فقد اخفاه عنا مصطفى محمود هنا ايضا لحيلة فنية مماثلة لتلك التي أخفى بها عنا اكسيره السحري في رواية « العنكبوت » . فالدكتور شاهين حين أجرى تجربة جهازه على نفسه كان يعلم انه اذا تحول الى موجات فلن يعود الى حالته الجسمية ابدا ، انما يمكن اعادة صورته فقط على شاشة تليفزيونية ، اما جسمه فيكون قد تحلل الى غير عودة . ولهذا حرم مجلس القوانين (الذي يحكم العالم في عام ٢٠٦٧) استخدام هذا الجهاز . وأمر بوقف تجاربه لانها تهدد البشر بالفناء وتهدد الارض بالخراب . فماذا يحدث لو ان كل من في الارض حولوا انفسهم الى موجات وأعجبتهم الحالة الجديدة لحياتهم ، سوف تنتهي الخليقة ببساطة ، وينقرض الجنس البشري كله[٤٩] . ولهذا فان الدكتور شاهين عندما أجرى التجربة على شخصه راعى في لحام جميع الوصلات ان تنصهر بالحرارة عند درجة معينة بعد انتهاء التجربة وتفقد معالمها فلا يعرف أحد كيف كانت هذه التوصيلات ولا كيف كانت هندسة الدوائر

(٤٨) المرجع السابق ، ص ٩٢ .
(٤٩) مصطفى محمود ، رجل تحت الصفر ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٩١ .

بالضبط . ولهذا لا يترك أثرا يدل على اختراعه [٥٠] . وقد انقطع علماء معهد بوليفيا في محاولة محمومة لتقصي سر اختراع الدكتور شاهين « بالحدس والتخمين والتجربة والاستجواب الدقيق لكل من عرف او شاهد الدكتور الراحل وهو يقوم بتجربته ، ولكن الليالي الطويلة من السهر والتفكير والتجارب المضنية انتهت الى لا شيء . لقد انسدل ستار على الحقيقة ومات السر مع صاحبه ، وهو نفس ما فعله نهاد شريف في روايته « قاهر الزمن » التي نشرها بعد ذلك بست سنوات ، حين جعل قلعة النائمين تندك فوق ساكنيها بسبب ما نشب بينهم من صراع ، فماتوا جميعا ومات معهم سر ما توصلوا اليه من نجاح علمي .

وهكذا لو لم يمت سر هذا الجهاز مع صاحبه لطالب القراء المؤلف بان يطلعهم عليه مع انه مجرد حلم يأمل حالمه ان يتحقق بعد قرن من الزمان .

واذا كان كل هم الدكتور شاهين هو ان يعيش ويموت في سبيل تجاربه ، فيبدو ان لزوجته روزيتا رأيا آخر . كانت تشعر بالدهشة ، لماذا يفكر رجل في الكواكب والنجوم ولماذا يرحل مهاجرا ليكتشف له مسكنا على بعد ملايين وملايين الاميال ، وهو لم يكتشف عشه الصغير على الارض .. لماذا لا يفكر احد في ذرة محبة ، كما يفكر الكل في كل مكان في ذرات الحديد والنحاس واليورانيوم . وفي لحظات السلوى والعزاء حينما كان جنينها من الدكتور شاهين يتحرك في احشائها كانت تتلمس مواطيء قدميه الدقيقتين باصبعها هامسة : يا سيد الكل . يا ساكن الغيب . يا ساكن ظلمة المستقبل ، متى تخرج لتقول لهم ان ينظروا لحظة الى داخل نفوسهم بدلا من ان يوجهوا مناظيرهم الى متاهات الفضاء .

وجهتا نظر لا مفر من وجودهما ولا مفر من تصادمهما .

●●●

ويعتبر نهاد شريف (المولود عام ١٩٣٢) أول كاتب مصري كرس قلمه لأدب الخيال العلمي . فبينما جرب الادباء السابقون اقلامهم في الوان أخرى من الادب فان نهاد شريف قصر قلمه على الخيال العلمي . ويبدو ان الاجيال الاصغر اكثر تخصصا في الادب من الاجيال الاسبق منها حتى نصل الى جيل الرواد فنجد انهم كانوا جيلا موسوعيا جرب قلمه في كل القوالب الادبية .

ولقد نشر نهاد شريف حتى الآن مجموعتين قصصيتين هما : رقم ٤ يأمركم (١٩٧٤) والماسات الزيتونية (١٩٧٩) كما نشر روايتين هما : قاهر الزمن (١٩٧٣) وسكان العالم الثاني (١٩٧٧) .

وتدور رواية « قاهر الزمن » حول فكرة تبريد الاجسام البشرية الى درجة حرارة معينة بحيث لا تنمو ولا تتحلل انتظارا لاكتشاف علاج لامراض اصحابها المستعصية أو جراحاتهم الخطرة للاستفادة بذكائهم وقدراتهم مستقبلا . وللرواية خطان : خط علمي وخط بوليسي ، كل منهما يخدم الآخر . فالخط العلمي يخدم المضمون فيجعله اكثر من مجرد رواية للتسلية ، والخط البوليسي يخدم الشكل فيخلق عنصر تشويق ناجح على نحو ما حدث في رواية العنكبوت لمصطفى محمود . فالدكتور حليم صبرون يقوم بتجاربه العلمية على الحيوان أولا . فاذا نجحت فلابد ان ينقلها الى عالم الانسان ، وهذه مغامرة خطيرة قد تودي بحياة البعض ، كما أودت التجارب السابقة بعدد من الحيوانات . لهذا كان لابد من التخفي عن أعين الشرطة حتى لا يكتشفوا ضحاياه فيمنعوه من مواصلة ابحاثه ان لم يقدموه ايضا للمحاكمة ويعاقبوه . هذا هو السر في اقامة معمل الابحاث في جوف الجبل وراء مرصد حلوان بعيدا عن العمران والعيون . وهذا هو سر الغموض الذي يكتنف الرواية في بدايتها فتجذب القارىء . وقد نجح الدكتور حليم صبرون في تبريد عدد من المتصلين به وجعلهم ينامون في قلعته المهيأة في جوف الجبل ، حين وقعت معركة بين الدكتور حليم صبرون ومساعده مرزوق أدت الى نسف القلعة وبمصرع الجميع . وبهذا أسدل ستار على سر تبريد الاجسام ولم يعد في

(٥٠) المرجع السابق ، ص ٨٢ .

استطاعة احد من القراء ان يطالب المؤلف بمعرفة سر اختراعه لان كل شيء ويا للأسف دفن تحت ركام الجبل .

اما رواية «سكان العالم الثاني» فهي تدور حول حلم البشرية في استغلال قيعان البحار والمحيطات . وهو حلم طموح لانه لا يقتصر على مجرد استغلال البحار لحل الأزمة المتوقعة في مصادر الغذاء والمياه العذبة . بل ايضا في ايجاد مكان لسكنى مزيد من البشر . ويمكن ان نعتبر قصة عبد الله البري وعبد الله البحري من قصص الف ليلة وليلة هي الوجه الفانتازي لهذه الرواية وفيها يتخيل القاص الشعبي وجود آدميين يسكنون قاع البحر . [٥١] أما تحديد الزمن الروائي فيقع بين تاريخين . تاريخ وقوع الاحداث المتخيلة وهو بعد عامين من تاريخ نشر الرواية أي عام ١٩٧٩ . اما التاريخ الآخر فهو التاريخ الذي تخيل المؤلف فيه نشر روايته وهو بعد عشرين عاما من تاريخ وقوع احداثها أي في نهاية القرن عام ١٩٩٩ وبذلك فهو يجعل المستقبل حاضرا . والحاضر ماضيا ـ هذا نفس ما فعله في روايته السابقة «قاهر الزمن» حيث تخيل انه ينشرها عام ٢٣٠١ من خلال مجموعات من الاوراق القديمة البالية التي يعثر عليها في صندوق حديدي والتي قد يرجع تاريخها الى منتصف القرن العشرين (١٩٤١ ـ ١٩٥١) .

أما مجموعتاه القصصيتان فهو يقدم فيهما نفس النوع الادبي الذي قدمه في روايتيه محذرا من سوء استخدام العلم احيانا أملا في حسن استخدامه احيانا اخرى .

ويكاد يكون نهاد شريف الوحيد من ادباء الجيل الاوسط في مصر الذي أولى اهتمامه لهذا اللون من الادب . بالرغم من ان دراسته الاكاديمية هي التاريخ . ويقول ان ما دفعه الى هذا الاتجاه هو شعوره ـ ونحن نأخذ بالاساليب العصرية في واقعنا ـ ان الاتجاه نحو أدب الخيال العلمي مرحلة ضرورية لتطوير العلم والنهوض به والاخذ بأساليبه لان معظم ما يتصوره الخيال يحققه البحث العلمي .

ويتراوح نهاد شريف في ادبه بين التشاؤم والتفاؤل . ففي نهاية روايته الاولى قاهر الزمن نجد ان قلعة النائمين ـ كما رأينا ـ قد نسفت مما يعتبر تعبيرا عن تشاؤمه من ان يكون هناك جدوى لمثل هذه الجهود . وان روح الشر التي تجد الانسان كفيلة بالقضاء على جهوده الرامية الى التغلب على ما يقلقه والانتصار على ما يقف حائلا دون سعادته وتقدمه . وان الكلمة النهائية لروح التدمير . بينما في مجموعتيه القصصيتين نجده في صف المتفائلين . حقا انه لا يغفل عن الاستخدام الضار للعلم .لكنه يجد في العلم ايضا سلاحا ضد هذا الخطر الذي يلوح في الافق . وهو يتنبأ دائما بانتصار الفريق الذي يستخدم العلم للقضاء على الآثار الخطرة المحتملة . وكأنما يقول في رسالته الفنية ان العلم ليس شريرا ولا خيرا الا بطريقة استخدامه ممن يستخدمونه . وهو يقول في مقدمة مجموعته «رقم ٤ يأمركم» ان المؤشرات الواقعية قد لا توحي بالتفاؤل .الا ان هذا لا يمنعه من ان يجعل من قصصه همسات أو صيحات تحذير على كوكبنا الارضي . ورغم انه يرى ان القلة هي التي تؤمن باستخدام العلم لنفعة البشرية . الا انه يرى ان هؤلاء اعظم قوة وانهم الملاذ الوحيد للانسانية . اما في روايته «سكان العالم الثاني» فانه وان تخلى عن تشاؤمه الذي عبر عنه في نهاية روايته الاولى قاهر الزمن . فانه ايضا لم يندفع الى تفاؤله المطلق الذي عبر عنه في نهاية قصته «رقم ٤ يأمركم» . انه هنا أكثر واقعية فقد عبرت نهاية سكان العالم الثاني عن تفاؤله المشوب بالحذر . أو بتعبير أدق عن تشاؤمه المشوب ببصيص من أمل . فقد وقع سكان المدينة القاعية ضحية غدر لقوى الشر نفذته نفاثات مجهولة الهوية فلم ينج منهم الا ستة أشخاص . وهكذا فلئن كان سكان مدينة القاع قد غلبوا على امرهم . الا انه لم يقض عليهم ولا على مدينتهم نهائيا .

والسمة الثانية هي احتفاظ نهاد شريف لاسلوبه بالشاعرية بالرغم من موضوع قصصه العلمي . ويقوم هذا

---

(٥١) يوسف الشاروني . نماذج من الرواية المصرية العامة . الهيئة العامة للكتاب . القاهرة . ١٩٧٧ . ص ١٦٥ ـ ١٨٠ .

الاسلوب بوظيفة فنية هي اضفاء جو الحلم واللمسة التنبؤية على الموضوع العلمي . كما انه لا ينسى ان تكون للعلاقات العاطفية دورها في وسط هذا الجو العلمي فتتعاون مع الاسلوب في خلق توازن مع موضوع الرواية .

سمة ثالثة تتناول التكنيك ، فرغم ان القصص تنتمي الى ادب الخيال العلمي الا ان المؤلف شغوف بتكنيك القصة البوليسية كعنصر من عناصر التشويق كما رأينا في قصة العنكبوت لمصطفى محمود . فهو يبدأ قصصه دائما في شيء من الغموض الذى يثير رغبة القارىء في متابعة الاحداث الى ان ينجلي له غموضها .

وسمة رابعة من سمات التكنيك القصصي هي استخدام المؤلف في كثير من قصصه طريقة اطلاع أبطاله أو رواة قصصه على مخطوطات أو يوميات نرى من خلالها احداث القصة من زوايا أخرى ما كان يمكن للراوي أو بطل القصة أن يعرفها الا من خلال هذه الوسيلة لا سيما في هذا الجو القصصي المحاط بالغموض والاسرار ، والذي يتفق معه اختلاس المعلومات طالما لا يعلن عنها في وضح النهار .

●●●

أما رؤوف وصفي (المولود عام ١٩٣٩) ، فلعله آخر المنقود حتى الآن فيمن يكتبون ادب الخيال العلمي في مصر . قد نشر مجموعة قصصية واحدة هي « غزاة من الفضاء » (١٩٧٨) وان كان قد نشر كتبا أخرى في ادب الرحلات وكتابا علميا عن الفضاء بعنوان « الكون والثقوب السوداء » (١٩٧٩) . وتتميز قصص مجموعته بأن معظمها ـ وكما يدلنا على عنوانها ـ تدور حول الخيال العلمي من جانبيه المتصلين بالمستقبل وبالفضاء . وهكذا تطلعنا الى الفضاء مرة اخرى بعد ان كان مصطفى محمود قد أعاد رؤوسنا نحو الارض في روايته العنكبوت ـ وان جعلنا نتلفت نحو الفضاء مرة اخرى متتبعين اختفاء الكاتب الموجي للدكتور شاهين على شاشات التليفزيون خلف الشمس ـ بل ان نهاد شريف جعلنا نحني رؤوسنا نحو قاع المحيط .

اما السمة الثانية التي تتميز بها هذه المجموعة فهي ان كثيرا من قصصها تجمع بين الخيال العلمي والرعب كما تدلنا على ذلك عناوينها : رعب من الفضاء ، الكائنات الرهيبة ، الجحيم .. الخ . فالكائنات القادمة من الفضاء الى كوكبنا في قصص رؤوف وصفي ليست رسل سلام ، بل هي ـ وكما جاء في عنوان المجموعة ـ غزاة مرعبون مهما دقت احجامهم الى الحد الذي لا يرى كالفيروسات كما في قصة « غزو من عالم آخر » ، أو كانت كتلا هلامية شرهة الى بروتوبلازما الانسان الحي كما في قصة « رعب من الفضاء » .

والسمة الثالثة التى ترتبط بالسمة الثانية ، فهناك اشفاق من الكاتب على مصير الحب في عالم المستقبل حين تسوده الميكنة والعقول الالكترونية . وهو اشفاق لا ينفرد به رؤوف وصفي فكثيرون من ادباء الخيال العلمي في الغرب وعلى رأسهم من قدموا تخيلا لمدن مستقبلية تتوارى فيها العواطف وتصبح للآلة الكلمة العليا ـ اعلنوا تحذيرهم من مثل هذا المصير الذي ينتظر البشرية .

ففي أول قصص المجموعة « حب في القرن الحادي والعشرين » نلتقي بماجد وليلى اللذين يعملان معا في معمل الفضاء وتجارب انعدام الوزن (التاريخ شهر يوليو عام ٢٠٠٠) ، وقد رفضت ليلى حب ماجد محتجة بقولها : كيف تحدثني عن الحب ونحن على ابواب القرن الواحد والعشرين [٥٢] . فهي من الفريق المؤمن بانه لا مكان للحب في عالم يسوده العلم . اما هو فكان من الفريق الذي يرى ان العالم اصبح يعيش في دنيا تحكمها الآلة بلا عواطف ، وان اتساع رقعة العلم زادت من وجوم الانسان واضطرابه . لا يعرف ان بالحب وحده يمكن ان يسود السلام العالم .

ومن الغريب ان يلجأ ماجد الى العقل الالكتروني الذي ينصحه ان يستخدم اسلوبا يتناسب مع العصر القديم بكتابة خطاب غرامي لها . ولكن ماجد لا يعرف كتابة الخطابات الغرامية فهذه عادة قديمة انتهت منذ سنوات

(٥٢) رؤوف وصفي ، « غزاة من الفضاء » ، المجلس الاعلى للفنون والآداب ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٥ .

طويلة . فلا يلبث العقل الالكتروني ان يملي عليه تلك الخطابات حتى أفلحت أخيرا في أن توقظ عواطفها . وهكذا استعدا معا للانطلاق في اول سفينة فضاء عربية وقد سرى الحب في دمه بينهما المتشابكين .

ورغم ان العقل الالكتروني يملي خطابات غرامية ، الا انه لا يعرف الحب . وفي قصة « المارد المعدني » نسمعه يقول « أيها الانسان كم انت سعيد الحظ ، لانك تستطيع ان تحب وتكره وتتألم ثم تنسى » . فالانسان الآلي مهما طوره مخترعوه لن ينفعل بعاطفة حب يوما ما .

وفي قصة « قلب من الماس » نجد ان الكمبيوتر الطبي يأمر مريضه ان يسافر الى مكان آخر ، وان قليلا من الحب يساوي الكثير في حالته . وفجأة يجد نفسه في مدينة يلتقي فيها بفتاة طويلة هيفاء يبادلها حبا بحب ، ولكنها تنبهه الى ان كلمة حب ممنوعة في تلك المدينة (عام ٢١٢٧) فالمدينة تخضع للآلة ، والعواطف البشرية كلها ممنوعة لانها دليل الضعف ويجب التغلب عليها . فالمدينة تحكمها آلة هائلة (كمبيوتر) تمد فروعها الى كل مكان لتراقب السكان ليل نهار . وقد ثار البعض على هذه الاوضاع فكونوا جمعية سرية تدعو الى الحب اسمها « حتى لا يموت الحب » . وفجأة يبرز أحد أفراد الشرطة الآلية بردائه الاصفر المخطط باللون الاسود ليجذب الفتاة الى أعلى ، بينما اصدر شعاعا أحمر خافتا ليصيبه هو بشلل كامل . عندما استيقظ من حلمه شرح له الكمبيوتر الطبي بأنه ارسله في حلم عاطفي بواسطة التأثير بأشعة ليزر في الجسم الصنوبري داخل المخ لمدة اربع دقائق وعشرين ثانية . ويبدو أن تلك هي تجربة الحب الموصوفة له .

لكن هناك قصصا يكون فيها الحب قويا لدرجة انه يكلف الشخص حياته على نحو ما نجد في قصة « مغامرة في القرن السادس والعشرين » حيث نجد الزوجة تحاول ان تمنع زوجها من القيام بتجربة آلة الزمن (نحن في عام ٢٠٧٧) التي تنطلق بها الى المستقبل ، فهي تخشى عليه ان يذهب فلا يعود . لكنه يصر على القيام بالتجربة . وعندما وصل الى خمسة قرون مقبلة وقابل مؤرخ ذلك العصر وأعطاه ما يريد من معلومات ، أفزعه ان يعلن له المؤرخ انه من المستحيل ان يعود ، فقد انتقل في الزمن ، وهو الآن ينتمي الى القرن السادس والعشرين . لكنه أصر على العودة الى زوجته ، وحين عاد اكتشف ان اجزاء من حلقه تلاشى ، وان صوته لا يصدر منه ، ولهذا فانها لم تستيقظ عندما ناداها . وكان آخر ما تبقى منه عيناه العاشقتان اللتان ظلتا معلقتين في غرفتها ثم اختفتا .

وفي قصة « رعب من الفضاء » نجد ان الحب بين الزوجين هو الذي انقذهما من هذا الكائن الفضائي المخيف المفترس . فعندما كان مجدي يقود سيارته ومعه زوجته ليلى تعطل محركها بالقرب من محطة بنزين قديمة على طريق الفلبين . وبدلا من ان يقوم صابر باصلاح السيارة وضعهما في سجن كان يستخدمه الحلفاء في الحرب العالمية الثانية . ذلك ان الوحش الفضائي الذي هبط كوكبه جاء يبحث عن طعامه من بروتوبلازما الحياة التي أوشكت على النفاد من كوكبه . فأجبر صابر ان يدبر له هذا الطعام من الاحياء الآدميين.وقد استطاعت الزوجة ان تضرب صابر في لحظة غفلة منه باناء على رأسه ، ثم تندفع لانقاذ زوجها الذي كان قد أوشك على الاغماء في سجنه . وقد طلب منها زوجها ان تتركه وتنجو بنفسها لكنها أبت الا ان ينجوا معا . وعندما وجد الكائن الفضائي طعامه الذي أعده له صابر قد اختفى ، تحول نحو صابر يريد ان يفتك به ، فعاجله صابر بقنبلة يدوية تناثرت على اثرها مادته الهلامية .

وفي قصة « المتألمون في صمت » ، وهي من أرق قصص المجموعة ، نجد ان ما يدفع العالم الى القيام بأبحاثه في الصوت هو أمله في ان يتمكن في المستقبل من استعادة صوت زوجته بدفئه وحنانه حتى يشعر بأن الحبيبة

لا زالت بجانبه . كان يحلم ان يستدعي صوتها من ماضيها المشترك الذي رحلت عنه لتتركه اليوم وحيدا . وقد أقام اختراعه على اساس ان الأذن البشرية لا يمكنها ان تلتقط كل الأمواج الصوتية . ومن الناحية العلمية ، اذا زادت الموجات الصوتية عن ١٥,٠٠٠ ذبذبة في الثانية فلا يمكن سماعها . واختراعه اشبه بالمحول الكهربائي اذ يحول الذبذبة العالية والمنخفضة الى ذبذبة في الحدود الصوتية للأذن فتسمعها . وقد قاده اختراعه الى ان يكتشف بمحض الصدفة ـ ان النبات يتألم ويصرخ عندما تمتد اليه يد بشرية بالقطف أو الطحن ولكننا لا نسمع صرخاته لأن ذبذباته لا تدخل في نطاق الذبذبات الصوتية التي تسمعها الأذن البشرية .

كذلك في قصة « التجربة » نجد ان الحب قادر ان يوقف الشر . فقد هبط فوق كوكب المريخ مجموعة من الصغار مع مدربيهم عام (٢٠٦٤) بعد ان هيأوهم منذ سنوات للحياة على مثل هذه الكواكب حتى من قبل ان يولدوا ، اذ اختير آباؤهم وامهاتهم لهذه التجربة . ولكن الصغار ـ وقد بلغوا اليوم العشرين من اعمارهم ـ كانوا قد وضعوا خطة ينفذونها في اليوم التالي لهبوطهم على المريخ ، فعند ساعة معينة ـ وبالتحديد عند غروب الشمس ـ يتم القضاء على المعلمين وجميع سكان الارض الموجودين على سطح المريخ لانهم لا يريدون أيا منه فوق المريخ كوكبهم ووطنهم . غير انه حين حانت لحظة تنفيذ المؤامرة ، اقترب زعيم سكان المريخ من بيت رئيس البعثة الارضية لقتله ، ففوجىء به يركع بجانب فراش ابنته المريضة ، وحين رآه طلب منه استدعاء طبيب لان جهاز الاتصال الذي يملكه لا يعمل ولا يستطيع تركها بمفردها . وقد فشل الطبيب ونجح الموت ، وكانت لمياء ابنة رئيس البعثة هي الانسانة التي يحبها زعيم سكان المريخ . وقد عاد حزينا الى كهف عشيرته يطلب منهم عدم تنفيذ الخطة الدموية لقتل سكان الارض .

ان احداث هذه القصة واضحة السذاجة ، ولكن يبدو ان المغزى الذي يريد المؤلف ان يصل اليه من قصته كان هو السبب في تلك العجلة التي بدت في احداث القصة فجاء الاهتمام بالمغزى والنهاية على حساب البناء الفني للقصة .

فالاهتمام بأن يكون للقصة مغزى سمة أخرى من سمات قصص هذه المجموعة . نجد في قصة « الانسان الآلي » ان سليم عشيق فاتن سكرتيرة الدكتور مراد مخترع الانسان الآلي يستولي على الانسان الالي من مخترعه ويحرضه على قتل مخترعه ليفوز به دونه ويستخدمه في لعداته . لكن الانسان الآلي ما يلبث ان يقتل بدوره من علمه القتل لان فاتن قالت له ان المرأة تحب الأقوى ، وقد أراد الانسان الآلي ان يثبت لها انه الاقوى . وهكذا على الباغي دارت الدوائر .

هنا نجد ان الحب ، حب فاتن لسليم ، هو الذي أغراها بان تفشي سر اختراع الدكتور مراد لسليم ، وكانت النتيجة ان فقدت استاذها وحبيبها ايضا .

وفي قصة « غزو من عالم آخر » ، وهي من أحسن قصص المجموعة ، نلتقي بكائنات دقيقة ذكية قادمة من كوكب خارج المجموعة الشمسية تدخل في عيادة الدكتور مجدي بعد ان استولت على احدى الجثث من مشرحة القصر العيني وبثت الحياة في أوصالها ، واستخدمت المعلومات التي يختزنها صاحبها الميت لكي تفكر بالاسلوب الآدمي وتتحدث بلغتهم . وقد اعلنت هذه الفيروسات الذكية للدكتور مجدي ان هذا الجسم الميت الذي تتلبسه ليس الا وسيلة للانتقال الى عيادته ، ولكن يجب ان تتلبس جسما حيا ، ولهذا فانهم سيستولون على أول جسم يدخل العيادة بعد ان يقوم الطبيب بتخديره حتى لا يؤثر نفاذ هذه الكائنات فيه . وعندما يسترد صاحب الجسم وعيه تكون هذه الكائنات قد استولت على جسمه تماما . ولقد كان من الطبيعي ان يحاول الطبيب التخلص من هذه الكائنات الخبيثة التي لا يراها ، ولكنها كانت من الذكاء بحيث تقرأ أفكاره سواء كان وجهه ناحية الجثة أم ظهره لها ، حتى بدا ان الفشل مصيره وانه لم يستطع ان يحول دون نفاذ هذه الكائنات في جسد فتاة كانت قد أقبلت في تلك اللحظة تستدعيه لانقاذ أمها المريضة بالقلب . غير ان الخلاص أتى من ممرضة عبد القادر ، وكان قد ذهب ليرسل برقية لأحد اقربائه عندما دخلت العيادة تلك الجثة التي تحتلها هذه الكائنات . وحين عاد عبد القادر الى عيادة طبيبه وادرك الموقف « انتقلت عيناه التبيهتان بحيني البقرة ، من الجثة الحية والمسدس الضخم الموجه الى وجه الدكتور مجدي النحيل الذي أجهده القلق ، ولم تستغرق النظرة الا ثوان قليلة ، وقد أدركت عيناه ما رأتا . فطوح قبضته اليمنى كأنها مطرقة من الصلب بسرعة مذهلة في وجه الكائن القادم من عالم آخر . وكانت الضربة كافية لأن توقع الجثة على الارض في قوة ارتجت لها الغرفة » [43] . وقد أمكن للطبيب ومساعده على أثر ذلك اشعال النار في العيادة واحراق الجثة بما فيها من هذه الكائنات . وعندما أبدى الطبيب دهشته في ان ممرضه نجح فيما فشل فيه هو من قبل ، وكيف لم تفطن هذه الكائنات الى ما انتواه ، كانت اجابته : مجرد ما رأيت انه يحمل مسدسا ويهددك بضربته دون أن أفكر .

هنا نعرض يوسف وصفي للمثقف الذي لا يقدم على عمل الا بعد تفكير ، بينما نحن نحتاج في بعض اللحظات الى الفعل المباشر . لهذا نجح الممرض فيما فشل فيه الطبيب . فيوسف وصفي حريص على ان يقدم لنا في بعض قصصه مغزى انسانيا من خلال هذه الغزوات الفضائية وتلك النبوات العلمية .

كذلك نلاحظ سمة أخيرة في قصص هذه المجموعة تكشف عنها القصة السابقة ، تلك هي عنصر المفاجأة . ولعل هذا العنصر كان أوضح ما يكون في قصة « أشباح في الفضاء » ـ وهي من أنجح قصص المجموعة من حيث

(٤٣) المرجع السابق ، ص ٤٤

التحام مادة الخيال العلمي بالنسيج القصصي ـ نجد في هذه القصة ان مراقب المحطة الفضائية التي كانت تدور حول الارض كما تدور حول محورها (عام ١٩٩٥) يرتدي رداءه الفضائي ويخرج من المحطة الفضائية بهدف العودة بقمر صناعي صغير كان يدور على مقربة من السفينة الفضائية ويشكل خطرا عليها . لكنه يفاجأ بصوت غير مألوف أفزعه وجعله يتوقع حدوث شيء رهيب . وراح يبحث بجنون داخل ردائه الفضائي دون ان يعثر على شيء بدون ان تشير المؤشرات التي امامه الى حدوث أي خلل . حتى حله الرعب اخيرا على الاستغاثة بزملائه في محطة الفضاء . ويبدو أنه لشدة خوفه اندفع الى الامام حتى ارتطم بشدة بالطرف الأعلى من لوحة القيادة ، مما أفضى الى اغمائه . وعندما استعاد وعيه بعد ساعة وجد أطباء المحطة الفضائية مشغولين باللعب مع ثلاث قطط صغيرة كانت قد ولدتها أمها منذ بضعة ايام داخل صندوق التخزين لرداء الفضاء الذي كان يرتديه .

معنى هذا أن رؤوف وصفي يهتم بالعناصر القصصية في قصصه قدر اهتمامه بمادة الخيال العلمي . ولعله بمتابعته للتقدم العلمي ومداومته على الممارسة الفنية يستطيع ان يقدم الكثير والجديد والأجود في هذا الميدان .

●●●

تلك هي رحلة ادبائنا المعاصرين مع هذا اللون الادبي الجديد الذي اتسع نطاق انتشاره ، كتابا وقراء ومستمعين ومشاهدين في العالم العربي . وهي رحلة بدأت عندنا على استحياء في أول الامر حيث كانت الفنتازيا تختلط بالخيال العلمي . غير ان الامور ما لبثت ان وضحت ولا سيما على يدي الجيل التالي . ولا شك أن هناك اكثر من كاتب في اكثر من بلد عربي آخر يساهمون بكتاباتهم في هذا اللون الادبي الذي سيزداد انتشارا بتقدمنا العلمي : نظريا وتطبيقيا .

●●●

من هذا يتضح ان تتبع الخيال العلمي في الادب العربي يتطلب دراسة واسعة . واننا لم نتناول الا شريحة منه ركزنا فيها على الادب المصري لاننا أدرى به من غيره . ويمكن لمتتبعي حركة الادب في الدول العربية مواصلة هذه البداية المتواضعة .

كما اننا من خلال هذه الشريحة يمكن ان نستخلص السمات الآتية لأدب الخيال العلمي باللغة العربية :

ـ ان أدب الخيال العلمي بدأ اقرب الى الفانتازيا وجل همه ان يكون في خدمة افكار الكاتب واهدافه . ثم بدأ الاهتمام بالابهام العلمي فيما تلا ذلك من اعمال . فلم يعد هامشيا في العمل الادبي . بل أصبح ملتحما بالنسيج الفني ، ومقنعا ومبررا بحيث أصبح هناك توازن بين الخيال العلمي والهدف المراد ابرازه .

ـ ان هناك افكارا تتكرر في كثير من هذه الاعمال الادبية مثل فكرتي القلب والدورة . ويعني فكرة القلب ان تنعكس الاوضاع فنكتشف امامنا رؤية جديدة لها كأن يصبح الماضي مستقبلا أو أن يكون هدف الناظم هو القضاء على اكبر عدد ممكن من الناس بدلا من الحفاظ عليهم حلا

لمشكلة الزحام المتفاقمة ... الخ اما الدورة فهي ان تكتمل للزمن أو للوجود البشري دورته لتعود الأمور لتبدأ من جديد على نحو ما يتخيل الكثيرون ان تفني الحياة من على كوكبنا نتيجة تشوب حرب ذرية لتعود وتظهر في صورتها البدائية لتقطع دورة التطور من جديد .

ـ ان أدبنا عرف الخيال العلمي بجانبيه التفاؤلي والمستقبلي ، والتفاؤلي والتشاؤمي ، لا سيا الاشفاق من ان يتطور العلم في جانب دون بقية الجوانب بل وعلى حساب هذه الجوانب فيكون ضرره اكثر من نفعه .

ـ ان أدب الخيال العلمي عندنا لم يستخدم فقط للاعراب عن المخاوف من التقدم العلمي غير المتكامل ، ولنقد ما تتردى فيه أوضاعنا البشرية الراهنة ، بل ولبيان ما وصلت اليه بعض النظم البشرية ـ وبفضل العلم ـ من تهديد لانسانيتنا ، مما ألجأ بعض المتمردين على هذه الأوضاع الى محاولة استخدام العلم ايضا لوقف هذا الدمار القادم .

ـ ان الخيال العلمي استخدم للتعبير عن بعض القضايا المعاصرة مثل قضية حرية الانسان والتعارض بين ظاهره وباطنه .

ـ ومن ناحية التكنيك فان كتابنا يعلمون ان ما يتنبأون به من اختراع أو اكتشاف لم يوجد بعد ـ أي انه ما يزال مستقبلا محتملا ـ بيما هم يقدمونه في رواياتهم على انه ماض وقع ، وتخلصا من هذه المفارقة فانهم ينهون قصصهم بكارثة تقع لتقضي على الاختراع او الاكتشاف فكأنه لم يكن .

•••

صَدر حَديثاً

علم الاجتماع والاشتراكية في الصين المعاصرة *

تأليف: سيولون ونـج
عرض وتحليل: السيد الحسيني

أستاذ علم الاجتماع المساعد بجامعة قطر

إختلف علماء الاجتماع المحدثون حول تشخيص المرحلة التي يمر بها علم الاجتماع المعاصر. فالبعض يذهب الى أن الانجازات السوسيولوجية التي تحققت خلال تاريخ هذا العلم يجب أن تخضع لمراجعة شاملة، لأنها قد وصلت بالفعل الى طريق مسدود. والبعض الآخر يؤكد أن علم الاجتماع الحديث (وعلى الأخص الغربي) يتعرض «لأزمة» حقيقية بسبب تجاهله للخبرات الانسانية التي تشهدها مختلف مجتمعات العالم. وأيا كانت التسميات التي يمكن أن تطلق على المرحلة الحالية من تطور علم الاجتماع، فان هناك سمات معينة تميز الاهتمامات السوسيولوجية والتي يبدو أنها تشكل عقبة أساسية أمام تقدم هذا العلم. من ذلك ضيق نطاق النماذج النظرية السوسيولوجية، وعدم قدرتها على استيعاب مختلف أنماط المجتمعات والثقافات. فضلا عن التمركز العنصري الذي ظل لفترة طويلة أحد الخصائص المميزة لعلم الاجتماع الغربي. واذا كان لعلم الاجتماع الحديث أن يتجاوز الحواجز العنصرية والايديولوجية المفروضة عليه، فان عليه تخطي حدود الزمان والمكان، وأعني أن يؤكد البعد التاريخي في دراساته، وأن يهتم بدراسة المجتمعات غير الغربية قدر اهتمامه بدراسة المجتمعات الغربية. واذا كان علم الاجتماع قد ظهر وتشكل من خلال الخبرات التاريخية التي مرت بها المجتمعات الغربية، فان ذلك لايبرر تجاهله لمشكلات وقضايا المجتمعات غير الغربية.

ومن هذه الزاوية يمكننا فهم الاهمية التي ينطوي عليها هذا الكتاب. فهو يتناول تطور علم الاجتماع في جمهورية الصين الشعبية خلال فترتين زمنيتين تفصل بينهما الثورة الصينية. وهناك عوامل عديدة تؤكد الاهمية البالغة التي ينطوي عليها هذا الكتاب. فهو أول دراسة شاملة تتناول علم الاجتماع في الصين بما لتلك هذه الدولة من أهمية سكانية وأيديولوجية وثقافية. واذا كان التراث السوسيولوجي قد ضم خلال السنوات الاخيرة بعض الدراسات التي تناولت موقف العلوم الاجتماعية في الصين، الا أن الدراسة التي بين أيدينا تعد - فيما نعلم - أول دراسة شاملة تتناول تطور علم الاجتماع في الصين. وفضلا عن

* Siu - Lun Weng; Sociology and Socialism in Contemporory China; Routledge Kegan Paul, London, 1979

ذلك فالدراسة تتناول الظروف التي تعرض لها علم الاجتماع في دولة نامية ثورية . ومن خلال هذه النقطة تكتسب هذه الدراسة أهمية أخرى . اذ أنها تحاول دراسة علم الاجتماع في مواقف ايديولوجية متغيرة . وهو ما يمكن أن يعد انجازاً أصيلاً في علم الاجتماع المعرفي . واذا ما أضفنا نتائج هذه الدراسة الى نتائج الدراسات التي تناولت موقف علم الاجتماع في الاتحاد السوفيتي قبل الثورة البلشفية وبعدها ، أمكننا التوصل الى بعض الاحكام الهامة التي تحكم التحولات التي تطرأ على علم الاجتماع نتيجة للثورات الشعبية . ان القضية التي اعتقد أنها ما تزال بحاجة الى دراسة متعمقة تتعلق بموقف علم الاجتماع من التغيرات الثورية . فالمتتبع لتاريخ علم الاجتماع في أوربا يجد أنه قد ارتبط بتحولات ثورية هامة أسهمت بصفة أساسية في الثورتين الصناعية والفرنسية ، بينما نجده في الاتحاد السوفيتي والصين بعد ثورتيهما يرتبط باتجاهات يمينية دفعت الثوار في الدولتين الى النظر اليه بتحفظ شديد . وقبل أن ننتقل لمناقشة الافكار الأساسية الواردة في الكتاب ، تعن لنا بعض اللاحظات الأولية .

وأولى هذه الملاحظات تتعلق بتعريف علم الاجتماع كما استخدمه المؤلف على طول الكتاب ، وهو تعريف لا يختلف عن التعريفات المألوفة في المؤلفات الامريكية الشائعة .

اما ثاني هذه الملاحظات فتتصل بالنطاق الجغرافي للدراسة ، فهي تتناول علم الاجتماع كما يوجد في جمهورية الصين الشعبية . وهذا يعني استبعاد اسهامات علماء الاجتماع الصينيين الذين يعيشون خارج البلاد .

اما الملاحظة الثالثة فترتبط بالمصادر التي اعتمد عليها المؤلف ، ولعل أهم هذه المصادر الكتابات المنشورة التي تتناول الصين ، فضلا عن المجلات العملية المتخصصة وعلى الأخص مجلتي « الدراسة » و« البناء الجديد » .

وعلى الرغم من أن المؤلف قد أبدى بعض التحفظات حول مدى صدق المعلومات والبيانات الواردة في هذه المجالات ، الا أنه قد اعتبر أن حسه السوسيولوجي وفهمه المقارن قادران على تحديد درجة الثقة في المصادر التي اعتمد عليها .

اما الملاحظة الرابعة والاخيرة فتتصل بالمؤلف نفسه . فلقد ولد في هونج كونج ، ثم درس العلوم الاجتماعية في جامعتها ، الى أن شغل فيها وظيفة محاضر . وسنحاول فيما يلي تناول أهم القضايا التي أثارها الكتاب ، على ان نختتم ذلك بمناقشة نقدية نحاول فيها التعرف على الدلالات المختلفة التي تعكسها هذه القضايا وموقعها داخل التراث السوسيولوجي المعاصر .

أولا : علم الاجتماع في الصين قبل الثورة : لمحة تاريخية :

يمكننا اعتبار عام ١٨٩٧ علامة مميزة في تاريخ علم الاجتماع في الصين . اذ بدأت حركة ترجمة لبعض المؤلفات السوسيولوجية الأوربية . ولقد استهل ين فو YenFu هذه الحركة بترجمة فصلين من كتاب هيربرت سبنسر Spencer « دراسة علم الاجتماع » على ان بداية القرن العشرين قد شهدت جيلا من علماء الاجتماع الصينيين الذين أكملوا دراساتهم العليا في اليابان وأوربا والولايات المتحدة . وما لبثت حركة الترجمة ان ازدادت اتساعا . ففي سنة ١٩٠٣ نشرت الترجمة الكاملة لكتاب سبنسر السالف الذكر . والواقع ان تصورات هذا الجيل المبكر لعلم الاجتماع كانت أولية الى حد كبير . كما عكست قدرا كبيرا من الخلط والغموض . ويعد ين فو Yen Fu من أبرز علماء الاجتماع الصينيين خلال تلك الفترة . فلقد عكف على نقل كثير من المؤلفات الغربية الهامة الى اللغة الصينية وعلى الأخص مؤلفات توماس هسكلى Huscley ، وآدم سميث Smith وهيربرت سبنسر Spencer ، وجون ستيوارت ميل Mill ومونتسكيو Montespuieu . والواقع أن أهمية ين فو Yen Fu بالنسبة لعلم الاجتماع في الصين لا تعود الى الترجمات الهائلة التي قام بها بقدر ما تعود الى ارساء بعض التقاليد التي كانت أهمها الانفتاح على الفكر الاجتماعي الغربي . ولم تخل كتابات ين فو Yen Fu من بعض القضايا الهامة التي شغلت فيما بعد علماء الاجتماع في الصين . من ذلك ـ مثلا ـ أسباب تقدم بريطانيا وتخلف الصين ، والعوامل التي تؤدي الى اختلاف النظم الاجتماعية

والسياسية والثقافية في المجتمعات الانسانية . على أن أهم اسهامات هذا المفكر كانت تتمثل في الترويج للداروينية الاجتماعية في الصين . فلقد انبهر هسكل بالافكار التطورية التي عبر عنها كل من هسكل وسبنسر ، على الاخص فكرة المماثلة العضوية ، حتى أنها قد شكلت أفكاره السياسية والاجتماعية . ويبرر ين فو Yen Fu حماسه الشديد للأفكار التطورية بسبب تشابهها مع المبادىء الكونفوشية . وأيا كان الأمر فان تأثير هذا المفكر على علم الاجتماع في الصين كان تأثيرا هائلا ، برغم التصورات السياسية والاجتماعية المحدودة التي تبناها . لقد شكلت جهوده أساسا لبداية طفولة هادئة لعلم الاجتماع في الصين .

وخلال العقدين اللاحقين (١٩١٠ ـ ١٩٣٠) حقق علم الاجتماع في الصين بداية مشجعة بفضل جهود أساتذة الاجتماع الامريكيين الذين كانوا يتولون تدريس هذا العلم في المعاهد والكليات الصينية الخاصة والعامة . وعلى الرغم من الخلفية الدينية التي كانت تميز تفكير هؤلاء الأساتذة ، الا أن بعضا منهم قد استطاع خلال فترة مبكرة اجراء بعض المسوح الاجتماعية الحضرية الشبيهة بتلك التي أجراها من قبل لو بلاى Le play في فرنسا ، وتشارلز بوث Booth ورانترى Rountree في بريطانيا . والسؤال الذي قد يثارهنا هو : لماذا اهتمت البعثات الامريكية بعلم الاجتماع بينما لم يبد الصينيون مثل هذا الاهتمام ؟ هناك عوامل عديدة يمكن من خلالها تفسير هذا الموقف . من ذلك الحرية الفكرية التي كانت تتمتع بها هذه البعثات الامريكية خلال الربع الأول من القرن العشرين ، والمصادر المالية المتاحة لها ، مما مكنها من القيام ببعض الدراسات الميدانية على الريف الصيني . والواقع أن تأثير البعثات الامريكية على علم الاجتماع في الصين لم يخل من نقاط ضعف واضحة . فلم تكن المؤلفات الامريكية التي يدرسها الطلاب الصينيون تشير بالاشارة الى الواقع الصيني حتى أن بعضهم قد أشار ذات مرة الى أنهم يقرأون عن عصابات شيكاغو اكثر مما يقرأون عن الفلاحين الصينيين . ويبدو ان علماء الاجتماع الامريكيين الذين كانوا يعملون في الكليات المسيحية الصينية قد أدركوا في فترة مبكرة هذه المشكلة ، فحاولوا مواجهتها باجراء سلسلة من الدراسات ، ما لبثت ان تعرضت لانتقادات عنيفة بسبب افتقادها لدعائم نظرية واضحة ، وتركيزها على الجوانب الثابتة الاستاتيكية . ومن هنا نستطيع أن نفهم وجهة نظر بعض علماء الاجتماع الصينيين في هذه الدراسات . فهي في نظرهم أقرب الى الدعاية منها الى التفسير العلمي للظواهر الاجتماعية . وربما كان التأثير الحقيقي الذي أحدثته هذه الدراسات هو تشجيع علماء الاجتماع في الصين على اجراء دراسات اجتماعية ميدانية ، فضلا عن ظهور الحاجة الى ارسال الطلاب الصينيين لاكمال دراساتهم العليا في الولايات المتحدة وبريطانيا . ومن أشهر علماء الاجتماع الصينيين الذين درسوا في الخارج خلال تلك الفترة المبكرة تاومينج هو ـ ho Tao Meng الذي أبدى اهتماما بالغا بدراسة الاسرة الصينية ، وهسي تى هينج Hsu Te ـ heng الذي تأثر في بداية حياته الاكاديمية بدوركايم Durkheim ثم تحول في فترة لاحقة الى الماركسية . وخلال تلك الفترة أبدى بعض العلماء الصينيين اهتماما كبيرا بالفكر الماركسي ، فقاموا بترجمة بعض كتابات ماركس Marx ، وانجلز Engels ، وكاوتسكى Kautsky ، ولينين Lenin . ومن الطبيعي أن تشكل هذه الترجمات بداية الاهتمام بعلم الاجتماع الماركسي ، حتى أنه قد أصبح منافسا خطيرا لعلم الاجتماع الامريكي .

وبداية ثلاثينيات هذا القرن بدأ علم الاجتماع في الصين يلج مرحلة المراهقة التي تميزت بالانتقال من الترجمة والمحاكاة الى البحث عن معالم محددة للبحث الاجتماعي الصيني . وهناك مؤشرات كمية عديدة تعبر عن هذه المرحلة لعل أهمها زيادة عدد أقسام الاجتماع في الجامعات الصينية ، واكتسابه مكانة متميزة داخل الكليات الانسانية او الاجتماعية ، فضلا عن نمو أعداد الطلبة الصينيين الذين يدرسون علم الاجتماع . وخلال تلك الفترة كانت أقسام الاجتماع تستعين ببعض الاساتذة الاوربيين الزائرين من أمثال اليوت سميث Smith ، وروبرت بارك Park ، وريتشارد تاونى Tawney ، وكارل ويتفوجل Wittfogel ، وراد كليف براون Brown ـ Radcliffe . وفي سنة ١٩٣٠ تأسست الجمعية الصينية لعلم الاجتماع ، حيث عقدت خلال العقدين اللاحقين تسع مؤتمرات سنوية ، كما أصدرت دوريتها الشهيرة التى حملت اسم « مجلة علم الاجتماع » . وربما كان

صون بين وين Sun Pen ـ Wen من أبرز ممثلي هذه الجمعية ومن أشهر من أسهموا في تلك المجلة . أما الهدف المعلن للجمعية فهو « النهوض بعلم الاجتماع في الصين حتى يستطيع الاسهام في نهضة الأمة واكتساب مكانة متميزة على المستوى العالمي » .

ولقد كان تأكيد الذات هو المهمة الأساسية التي تكفل بها علماء الاجتماع الصينيون خلال تلك الفترة . فلقد أعلنوا مرارا استقلالهم الفكري الذي يمكنهم من اختبار النظريات الاجتماعية الغربية على الواقع الصيني قبل التسليم بها . ومن أشهر علماء هذه الفترة وو وين تساو Wu Wen ـ tsao الذي دافع عن المنهج الوظيفي في دراسة المجتمعات المحلية الصينية ، داعيا الى أن الوسيلة الوحيدة لاقامة علم اجتماع مستقل في الصين هي اجراء بحوث ميدانية مستندة الى فروض علمية يمكن ان تؤدي في النهاية الى صياغة نظريات اكثر صدقا وتعبيرا عن الواقع . وفضلا عن ذلك فلقد اكتسبت هذه النزعة الامبيريقية مزيدا من القوة بفضل كتابات ما وتسي تونج Mao Tse ـ tung المبكرة . ففي سنة ١٩٤١ طالب بضرورة ادخال تعديلات على النظرية الماركسية ـ اللينينية حتى تكون أكثر ملاءمة وتعبيرا من الواقع الاجتماعي الصيني . وعلى أية حال فلقد حرص علماء الاجتماع الصينيون خلال تلك الفترة على ابراز الطابع التطبيقي لعلم الاجتماع واستخدام نتائجه في رسم السياسات الاجتماعية . وهنا نستطيع ان نلمس استمرار التأثير الامريكي على هؤلاء العلماء . وربما كانت هذه النزعة سببا في وصول بعض علماء الاجتماع الصينيين الى وظائف سياسية وادارية هامة خلال تلك الفترة .

والواقع أن جهود علماء الاجتماع الصينيين خلال هذه المرحلة قد تميزت بالتعدد والتنوع . فبالاضافة الى حركة الترجمة الواسعة ، يمكننا الاشارة الى الدراسات التاريخية الاجتماعية والبحوث الامبيريقية العديدة التي تناولت المجتمعات المحلية الصينية ، فضلا عن التحليلات التي كانت تتناول المجتمع الصيني بأكمله . وقبل أن نتناول الاتجاهات التي تحققت في هذا المجال ، يتعين علينا تأكيد نقطة هامة هي ، أن هذه الاتجاهات قد انطلقت من تصورات نظرية متباينة ان لم تكن متناقضة . فلقد شهد المسرح السوسيولوجي آنئذ صراعا حادا بين النظرية الليبرالية البراجماتية التي تؤكد حدوث تغيرات تدريجية على المجتمع الصيني ، والنظرية الماركسية التي تطالب باعادة تشكيل هذا المجتمع استنادا الى أسس ومبادىء جديدة . واذا ما تناولنا حركة الترجمة وجدنا كما هائلا من المؤلفات الاوربية باللغة الصينية . ويكفي في هذا المجال الاشارة الى ترجمة أعمال جيدنجز Giddings ، واليود Ellwood ، وأجبرن Ogburn ، ومالينوفسكي Malinowski ، وراد كليف براون RadcliffeBrown ومورجان Morgan ، وتونيز Tonnies ، ودوركايم Durkheim ، وبوجليه Bougle ، وسبنسر Spencer ، وبوجاردس Bogardus ، وسوروكين Sorokin . ويعد صون بن وين San Pen ـ Wen من أشهر علماء الاجتماع الصينيين اهتماما بتاريخ الفكر الاجتماعي ومبادىء علم الاجتماع ، حيث ظلت مؤلفاته تحظى بشعبية كبيرة حتى سنة ١٩٤٩ .

أما الدراسات التاريخية الاجتماعية فقد اهتمت بتحليل التطورات التي مر بها المجتمع بهدف الوصول الى نظرية ملائمة لممارسة العمل السياسي في المستقبل . وتكاد تدور هذه الدراسات حول قضيتين أساسيتين : الأولى هي مدى ملائمة النظرية الماركسية للمجتمع الصيني وقدرتها على تفسير تحولاته التاريخية . وهناك قضايا فرعية أخرى تنبع من هذه القضية الاساسية . من ذلك مدى انطباق النمط الأسيوي للانتاج على المجتمع الصيني ، والخصائص الاساسية المميزة للنظام الاقطاعي في الصين . اما القضية الأساسية الثانية فتتصل بطبيعة المجتمع الصيني المعاصر ومدى انطباق النموذج « الاقطاعي » أو « الرأسمالي » عليه ، ثم تأثير الامبريالية الغربية على مختلف جوانبه . والواقع أن الماركسيين من علماء الاجتماع الصينيين قد أبدوا اهتماما فائقا بهاتين القضيتين . ويمكننا ان نشير في هذا المجال الى جهود كوو مو جو Kuo mo ـ go الذي نشر كتابا شهيرا بعنوان « دراسات في التاريخ الصيني القديم » (١٩٢٩) اكد فيه مرور الصين بثلاث مراحل تاريخية اساسية هي :

العبودية ، والاقطاع ، والرأسمالية . اما تاوهسي شينج Tao HsL Sgeng فقد نشر هو الآخر مؤلفين هامين : الاول هو « تحليل تاريخي للمجتمع الصيني » (١٩٢٩) ، الثاني « تاريخ المجتمع الاقطاعي الصيني » (١٩٣٠) . وعلى الرغم من اختلاف هذين العالمين حول المراحل التاريخية التي مر بها المجتمع الصيني ، الا انها قد انطلقا من النظرية الماركسية التي كانت قد بدأت تكتسب مزيدا من القوة بسبب التأثير الكبير الذي أحدثه علماء الاجتماع الصينيون الذين أكملوا دراساتهم الاكاديمية في الاتحاد السوفيتي واليابان .

أما دراسة المجتمعات المحلية الصينية فقد تطورت وازدهرت بفضل جهود علماء الاجتماع الصينيين الذين تأثروا بعلماء الاجتماع الغربيين . والواقع ان الدراسات التي قام بها العلماء الصينيون قد اتخذت مسارات واتجاهات مختلفة ، وان كانت تكاد تدخل في نطاق علم الاجتماع الريفي والحضري ، والانثروبولوجية الاجتماعية والثقافية ، والاثنوجرافيا ، والاثنولوجيا . اما الدراسات الاثنولوجية والاثنوجرافية فقد تناولت الاقليات القومية الصينية . وربما كان العامل السياسي من أبرز العوامل التي أسهمت في نمو هذه الدراسات ، وعلى الأخص بعد الغزو الياباني للصين في سنة ١٩٣٧ ، اذ برزت الحاجة لدراسة الاقليات القومية الصينية التي تعيش في مناطق الحدود ، وذلك بهدف تدعيم الأمن القومي . كذلك فقد أحرزت الدراسات الريفية والحضرية الصينية تقدما كبيرا ، كما كان المنهج الوظيفي من أبرز المناهج المستخدمة في هذا المجال . والى في هسياو تونج fei hsiao - t,ung يعود الفضل في تطور دراسات علم الاجتماع الريفي على وجه الخصوص ، ذاهبا الى ان المنهج الوظيفي يعد من أكثر المناهج ملاءمة لدراسة القرية الصينية . وعلى الرغم من الجهود العلمية التي بذلها في fei من أجل فهم بناء القرية الصينية ، الا أن دراساته قد خلت من أية اشارة الى التحولات التاريخية التي مر بها الريف الصيني . كذلك فان هذا العالم لم يهتم بتوضيح كيفية استخدام المناهج الانثروبولوجية في دراسة وحدات اجتماعية اكبر من القرى . وبرغم هذه الانتقادات فان المنهج الوظيفي قد أسهم في تشجيع العلماء الصينيين على دراسة مجتمعاتهم المحلية وعلى الأخص الريفية . أما اذا ما انتقلنا الى مناقشة اسهام العلماء ذوى الاتجاه الماركسي في دراسة الريف الصيني ، لاحظنا موقفا مختلفا تماما . لقد ارتكب هؤلاء العلماء خطأ كبيرا ، حينما تصوروا ان الصين يجب أن تمر بالمرحلة البرجوازية او الرأسمالية قبل أن تصل الى المرحلة الشيوعية ، كما ارتكبوا خطأ آخر حينما تصوروا أيضا أن البروليتاريا الصناعية الصينية هي وسيلة التغير الثوري . ولقد انتقد ماوتسي تونج مثل هذه التصورات ذاهبا الى ضرورة التعرف المباشر على الواقع الريفي الصيني . ولقد أجرى ماو عددا من الدراسات الريفية الهامة لعل أشهرها تلك التي أنجزها في سنة ١٩٣٦ ، وتناول فيها البناء الطبقي في قرية صينية .

ويمكننا أن نشير أخيرا الى التحليلات السوسيولوجية الواسعة النطاق التي تناولت المجتمع الصيني ككل . ولعل من أشهر هذه التحليلات ذلك الذى قدمه ماوتسى تونج والذى تناول فيه البناء الطبقي والتحولات التاريخية التى طرأت عليه . وفي مواجهة هذا التحليل الماركسى نجد تحليلا آخر للبناء الاجتماعي الصيني قام به في سياو تونج Fei Hsiao - t, ung يستند الى تصور ليبرالي . والواقع أن المقارنة بين هذين التصورين توضح لنا مدى الصراع الفكرى الذى شهدته الصين فيما قبل الثورة . فبينما يؤكد التصور الماركسى ضرورة ظهور « علم اجتماع جديد » يختلف عن « علم الاجتماع البرجوازى » ، ويستند الى تحليل الصراع الطبقي في المجتمع الصيني ، ووضع دعائم جديدة لمجتمع جديد ، نجد التصور الليبرالي يؤكد ضرورة الدراسة العلمية المنظمة للمجتمع الصيني واحداث تغييرات اجتماعية تدريجية محدودة النطاق . ومن هنا يبدو الاختلاف واضحا بين التصورين خاصة اذا ما تعلق الأمر بالقوى الاجتماعية القادرة على تغيير المجتمع الصيني . واذا كان في fei قد اعتقد ان الفلاحين الصينيين يشكلون مجتمعا متجانسا ، فاننا نجد ماو mao يؤكد انهم يضمون جماعات مختلفة ومتباينة ، وان كانوا (أى الفلاحين) يشكلون في نهاية الأمر القوة الثورية الحقيقية التي تقود النضال المسلح ، وتحقق بذلك مجتمعا شيوعيا حقيقيا . ويبدو أن الأصول الاجتماعية والطبقية لعلماء الاجتماع ذوى النزعة الليبرالية قد لعبت دورا هاما في تشكيل تصوراتهم الفكرية . فمعظم

هؤلاء العلماء ينتمون الى أسر صينية موسرة . كما أن عددا كبيرا منهم قد درس في الجامعات الاوربية ، وعلى الاخص البريطانية ، وتأثروا كثيرا بالكتابات الاجتماعية الاوربية التي كانت تتضمن مضمونا اشتراكيا قاتما . وخلال الحرب الاهلية الصينية التي نشبت منذ سنة ١٩٤٥ تعرض هؤلاء العلماء الليبراليون لحرج بالغ . لقد كان التعلق بالاعتبارات الاكاديمية والمطالبة بتحقيق الديمقراطية بمثابة مبررين هامين لموقف هؤلاء العلماء . وحينما تكللت الثورة بالنجاح في سنة ١٩٤٩ وجد هؤلاء العلماء أنفسهم في مواجهة ظروف تفوق كل تقدير وخيال .

ثانيا : علم الاجتماع في ظل الاشتراكية : الفكر في مواجهة الواقع

بنجاح الثورة الصينية بدأ النموذج السوفيتي في التنمية الاقتصادية هو النموذج الجدير بالمحاكاة في نظر الثوار الصينيين ، كما أصبحت النظرية الاجتماعية الماركسية هي مصدر التوجيه الفكري والسياسي في كل أنحاء الصين. ففي الجامعات والمعاهد العليا أدخلت مقررات اجبارية في الاقتصاد السياسي ، والمادية الجدلية ، وتاريخ الثورة الصينية . واستجابة لذلك بدأ علماء الاجتماع الصينيون يعيدون تثقيف أنفسهم ، وتوجيه علم الاجتماع على نحو يخدم الاهداف الاشتراكية . ولقد أحس هؤلاء العلماء ان أقسام الاجتماع في الجامعات الصينية تتعرض لتهديدات خطيرة ، مصدرها نظرة الثوار الصينيين الى علم الاجتماع باعتباره « نتاجا رأسماليا » ، وأن الماركسية في حد ذاتها تمثل وجهة نظر شاملة يجب ان تكون بديلا عن « علم الاجتماع الاكاديمي » . ولقد حاول علماء الاجتماع الصينيون الدفاع عن علمهم بتأكيد أهميته ، وعلى الأخص فيما يتعلق بالحصول على البيانات والمعلومات . والواقع أن جهود هؤلاء العلماء قد انحصرت في محاولة التوفيق بين الاهداف المجردة لعلم الاجتماع من ناحية ، والماركسية اللينينية من ناحية أخرى . وعقدوا لهذا الغرض مؤتمرا شهيرا في سنة ١٩٤٩ ، طرحوا فيه ، بعض الموضوعات التي يجب على أقسام الاجتماع الالتزام بتدريسها للطلاب . ومن بين هذه الموضوعات : الماركسية اللينينية ، ومناهج البحث الاجتماعي ، والاحصاء الاجتماعي ، وتاريخ العالم الحديث ، وتاريخ المجتمع الصيني ، والانثروبولوجيا (مع التركيز على دور العمل في تشكيل المجتمعات) ، والسياسة الحكومية والقانونية . واذا ما تأملنا كتابات علماء الاجتماع خلال تلك الفترة الانتقالية ، وجدناها تدور حول الدفاع عن الماركسية اللينينية بوصفها نظرية شاملة قادرة على تفسير تاريخ المجتمع الانساني . أما الدراسات الحقلية التي أجريت خلال تلك الفترة فكانت قليلة الى حد بعيد . وربما كانت دراسة يانج Yang عن القرية الصينية من أشهر الدراسات التي نشرت خلال السنوات القليلة اللاحقة على الثورة .

على أن علم الاجتماع « الاكاديمي » في الصين قد تعرض لانتكاسة كبيرة بعد فترة زمنية وجيزة . فعلى المستوى الاكاديمي بدأ « النموذج الروسي » يحدث تأثيرا بالغا على النظرة الى علم الاجتماع « الاكاديمي » . وفي سنة سنة ١٩٥٢ ألغيت أقسام الاجتماع من كل الجامعات الصينية . وهناك أسباب عديدة يمكن من خلالها تفسير هذا الموقف لعل أهمها : محاكاة النموذج السوفيتي الذي كان قد قضى هو الآخر على علم الاجتماع « الاكاديمي » في الجامعات الروسية ، والتركيز على العلوم الطبيعية القادرة على تحقيق تقدم صناعي ـ اقتصادي ، وأخيرا الشك في علم الاجتماع « الاكاديمي » ذاته بسبب التهديد السياسي الذي قد يحدثه . وبالغاء أقسام الاجتماع بدأ بعض علماء الاجتماع يهتمون بتخصصات علمية أخرى ، بينما التحق البعض الآخر بوظائف ادارية . ومن المحتمل جدا أن يكون تقرير شوين لاي Chou lai عن المثقفين قد أتاح الفرصة لظهور نظرة أكثر تسامحا نحو علماء الاجتماع . بيد أن الاسهامات التي قدموها لا تعدو أن تكون تكرارا للمبادىء الماركسية ـ اللينينية حتى أننا لا نكاد نجد دراسة نقدية واحدة ظهرت في أوائل الخمسينات .

وبحلول سنة ١٩٥٦ بدأ المناخ السياسي في الصين يتسم بقدر كبير من الاعتدال نتيجة لعدة أسباب داخلية وخارجية . فعلى المستوى الداخلي أعلن ماوتسي تونج في سنة ١٩٥٥ أن المزارع الجماعية قد حققت نجاحا يفوق الخيال ، كما تناول شوين

لاى في سنة ١٩٥٦ قضية المثقفين مؤكدا الدور الذي يجب أن يؤديه من أجل انجاح مشروعات التنمية الاقتصادية . وكنتيجة لذلك تحسنت الظروف المعيشية والاكاديمية للمثقفين الصينيين . وعلى المستوى الخارجي أعلن خروتشوف في سنة ١٩٥٦ ادانته لستالين لما أحدثت به فعل عميق على المجتمع الصيني . بدأ أوضح ما يكون في سياسة الاستقلال التي انتهجها ماوتسى تونج فيما بعد . وفي ظل هذه الظروف بدأت تظهر معالم ليبرالية واضحة في ظل سيطرة قوية يمارسها قادة الحزب . وربما كان التدخل السوفيتي في المجر من العوامل المساعدة على تفكير ماو خلال تلك الفترة . بيد أن المثقفين الصينيين لم يقبلوا بسهولة آراء ماو . اذ اعتقد معظمهم ان هذه النزعة الليبرالية التي بدت في أحاديثه ماهي الا وسيلة للتعرف على اتجاهاتهم الفكرية الحقيقية واعتقالهم في نهاية الأمر . وأيا كان الأمر فقد أحدثت آراء ماو تأثيرا هاما على علماء الاجتماع الصينيين . علاوة على ذلك حضور علماء الاجتماع السوفيت المؤتمر الدولي الثالث لعلم الاجتماع . ومن الطبيعي ان يحاول علماء الاجتماع الصينيون الدفاع عن أهمية علمهم في ظل مرحلة التحول الاشتراكي التي يمر بها المجتمع الصيني . ومن بين الموضوعات التي اهتموا بمناقشتها هو موضوع التثقيف السياسي ، ومشكلات العمل ، والعلاقات السياسية في ظل المجتمع الاشتراكي ، وطبيعة التنظيمات السياسية ، وتطور المجتمعات المحلية الريفية والحضرية . اما موقف هؤلاء العلماء من علم الاجتماع الغربي فقد اتسم بالحذر الشديد . فبينما أكدوا أهمية المناهج المستخدمة في هذا العلم ، رفضوا مضمونه الفكرى أو الايديولوجى . ولقد أسفرت جهود هؤلاء العلماء عن انشاء جمعية مهنية أطلق عليها « الرابطة الديمقراطية الصينية » . وتهدف هذه الرابطة الى الدفاع عن العلوم الاجتماعية بوجه عام ، وابراز الدور الذى يمكن ان تلعبه في خدمة الاهداف الاشتراكية ، فضلا عن ضرورة تمثيل العلماء الاجتماعيين الصينيين في المؤتمرات والندوات العالمية المختلفة .

على أن هذه الفترة لم تخل من بعض الدراسات الامبريقية الهامة . ويمكننا أن نشير في هذا المجال الى دراستين هامتين : الاولى قام بها لى شينج هان li ching - han حيث درس التطورات التاريخية التي طرأت على الحياة الأسرية في القرى المحيطة بيكين . أما الدراسة الثانية فقد أجراها في هسياو تونج Fei Hsiao - tung حيث تناول فيها التغيرات المختلفة التي طرأت على احدى القرى الصينية التي كان قد درسها من قبل في سنة ١٩٣٦ . وحاول هاتان الدراستان التعرف على التغيرات الاجتماعية التي طرأت على القرى الصينية بعد الثورة . وعلى الرغم من أن هاتين الدراستين قد أبرزتا الانجازات الضخمة التي تحققت على صعيد الحياة الريفية بعد الثورة الصينية ، الا أنهما قد أشارتا الى بعض المشكلات الخطيرة التي نجمت عن التطبيق الاشتراكي . ومن المحتمل جدا أن تكون نتائج هاتين الدراستين سببا في اتخاذ كبار رجال الحزب موقفا معارضاً من علم الاجتماع . ويستند هذا الموقف الى وجهة نظر طالما رددها السياسيون الصينيون البارزون وهي : « أن علم الاجتماع ما هو الا مؤامرة برجوازية » ، لأنه يؤيد الاصلاح ويعارض الثورة . وأن الجماعات الرجعية تحقق أقصى الفوائد من وراء هذا العلم . وعلى ذلك فليس من حق علماء الاجتماع تقويم سياسة الحزب أو موقف الحكومة . وفضلا عن ذلك كله تعرضت دراسة لى li وفي fei لانتقادات مريرة لعل أهمها : اغفال البعد الطبقى ، والتقليل من شأن الانجازات التي حققتها الثورة ، والنية التشكك في السياسة الاشتراكية بوجه عام . ومن ذلك يبدو واضحا أن محاولة احياء علم الاجتماع قد باءت بالفشل . اذ سرعان ما تحول لى li و في fei الى اتخاذ مواقف سياسية تبريرية . ويبدو أن كل علماء الاجتماع المعاصرين في الصين قد انتهوا الى هذا المصير . فهم يعتقدون ان « علم الاجتماع الغربي » يستطيع فقط الاسهام في فهم طبيعة المجتمع الرأسمالي . ولهذا السبب فان العلم يقف أمام المجتمع الاشتراكي عاجزا بسبب ضيق تصوراته ومفاهيمه .

ثالثا : البحث الاجتماعي والثورة الصينية : معالم نظرية ومنهجية جديدة

ماوتسى تونج هو رائد البحث الاجتماعي في الصين بلا نزاع . فمنذ سنة ١٩٢٦ بدأ يجرى دراسات بالغة الأهمية عن البناء الطبقى في المجتمع الصيني . بيد أن أهم دراساته على الاطلاق هي تلك التي أجراها خلال الثلاثينات ، وتناول فيها التحولات

الطبقية التي طرأت على القرية الصينية . وفي مواقف عديدة عبر ماو عن أهمية البحث الاجتماعي في فهم الطبقات الاجتماعية ، اذ أن ذلك يسهم في رسم استراتيجيات وأساليب ثورية تستند الى أساس علمي . على أن ماو لم يكن الفكر الصيني الوحيد الذي أكد أهمية البحث الاجتماعي قبل الثورة ، اذ ظهرت مجموعة من العلماء الاجتماعيين البارزين الذين حاولوا تأكيد أهمية الدراسات الواقعية بالنسبة للسياسة الاجتماعية ، وان اختلفت منطلقاتهم الفكرية . على أن مايعنينا هنا هو التعرف على الخطوط العريضة التي ميزت البحث الاجتماعي في الصين بعد الثورة . لقد أكد الثوار الصينيون ان هناك قوانين تحكم البنايات الاجتماعية وتحولاتها ، قوانين نابعة من النظرية الماركسية . ويعني ذلك أن الماركسية هي النظرية الوحيدة القادرة على تفسير ما يحدث في المجتمعات . ويختلف ذلك بطبيعة الحال عن وجهة النظر السائدة في علم الاجتماع الغربي التي تؤكد أن المعرفة الانسانية تفتقد دائما الكمال ، وأن من الضروري البحث عن القوانين الاجتماعية التي قد تتجاوز في بعض الاحيان قدرة العقل الانساني . كذلك فان الثوار الصينيين يعتقدون ان البحث الاجتماعي يجب أن يخدم أهداف البروليتاريا ، وأن الاستقلال الاكاديمي هو أمر لا معنى له طالما أن نقطة البداية هي تحقيق الاهداف المعبرة عن الغالبية العظمى من المجتمع . أما علم الاجتماع « البرجوازي » ـ في نظرهم ـ فلا يخدم سوى قطاعات محدودة من المجتمعات الرأسمالية أو على وجه التحديد الصفوات الحاكمة . ويعني ذلك أن مبدأ « الحياد الاخلاقي » الذي يطالب به علم الاجتماع « البرجوازي » هو ضرب من الوهم او التضليل . وترتبط هذه النقطة بقضية الالتزام . فالباحثون الثوريون يجب ألا يكتفوا بالتعرف على رغبات البروليتاريا ، بل عليهم تولي قيادتها وتثقيفها . ومن الطبيعي أن يختلف مفهوم الباحث الاجتماعي في الصين عنه في الدول الغربية . فلقد أكد ماو مرارا أن الباحث او المثقف يجب ألا يكتفي بما يقرأه في الكتب من معارف ، اذ عليه الاسهام في تعبئة الجماهير والمبادرة بالقاء القرارات الثورية المستندة الى الدراسة الواعية . ويعني ذلك ان الباحث المثالي ـ في نظر ماو ـ هو الذي يستوعب التوجيهات ثم يدعمها بمعرفة فنية متخصصة . وهنا نجد ربطا واضحا بين مفهومي « الثقة السياسية » و« الخبرة الفنية » .

وتتخذ البحوث الاجتماعية الحديثة في الصين طابعا فريدا . فهناك ملايين التحليلات الاجتماعية التي يقوم بها أعضاء الحزب في مختلف قطاعات المجتمع الصيني . وهناك أيضا تحليلات أكثر عمقا وشمولا تقدمها الجامعات ومراكز البحث الاجتماعي . أما الاشراف الفني على هذه التحليلات أو البحوث فيتم من خلال كل من الحزب والحكومة . ويعني ذلك أن الجامعات الصينية لا تتخذ موقف المبادأة فيما يتعلق بالبحث الاجتماعي . وهناك وحدات للبحوث على كافة مستويات الحزب والادارات الحكومية . وتتولى هذه الوحدات تحديد الموضوعات الجديرة بالبحث والاهتمام ، والتي غالبا ما تدور حول رسم السياسات وتنفيذها ومتابعتها . ومن الواضح ان الدراسة النظرية لا تجد لها مجالا كبيرا على مستوى هذه الوحدات . اذ أن البحوث التي تجريها تتخذ طابع التثقيف وعلاج المشكلات . أما القضايا النظرية الكبرى فتتولى دراستها وحدات البحوث القومية التابعة لكل من الحزب والحكومة . ويبدو أن المناهج المستخدمة في هذه البحوث تتلاءم مع متطلبات التخطيط المركزي من ناحية ، والظروف النوعية الخاصة بالاقاليم من ناحية أخرى . فالى جانب الاحصاءات القومية هناك احصاءات بالعينة تجري من آن لآخر . وفي بعض الأحيان تجري بعض الدراسات المتعمقة على عينات من المجتمعات المحلية « النمطية » التي طالما استخدمنا تعبير ماكس فيبر Weber . وحينما تتحدد خطة الدراسة يبدأ الباحثون في اجراء مقابلات جماعية مع سكان المجتمعات المحلية التي يدرسونها مستخدمين منهج الملاحظة بالمشاركة الذي يعد أحد المناهج الاساسية في الدراسات الانثروبولوجية الغربية . أما عرض النتائج ومناقشتها فيخدمان الوظيفة الاجتماعية التي يؤديها البحث . فلما كانت التعبئة الجماهيرية تمثل الاستراتيجية الاساسية للتنمية ، اصبح من الضروري توجيه هذه النتائج بما يخدم مصالح الجماهير وبما يمكنها من قراءتها واستيعابها والافادة منها . ويعني ذلك أن علم الاجتماع « الاكاديمي » الغربي الذي يركز على كثير من الطقوس كالاقتباس والحواشي والمراجع لا يصلح لمخاطبة الجماهير الصينية . اما اللغة التي تكتب بها النتائج فيجب ان تتسم بالوضوح والدقة والايجاز .

رابعا : البحوث الاثنولوجية والاجتماعية : نماذج مختارة

بنجاح الثورة الصينية ضعفت العلاقة بين علم الاجتماع والانثروبولوجيا بعد أن كانت قد وصلت الى أقصى درجات قوتها في وقت لاحق . واذا كانت الثورة قد قضت ـ أو كادت ـ على علم الاجتماع ، الا أن موقفها من الانثروبولوجيا (أو الاثنولوجيا ان كان لنا ان نستخدم التعبير الصيني) كان مختلفا الى حد بعيد . فلقد لقيت الدراسات الاثنولوجية واللغوية تشجيعا من جانب الثوار ، اذ أنها تهدف الى التعرف على الحياة الثقافية والاجتماعية السائدة لدى الاقليات التي تعيش في مناطق الحدود الصينية . ويبدو أن الاعتبارات الامنية كانت تمثل الدافع الرئيسي وراء الاهتمام بدراسة هذه الاقليات وعلى الأخص المغولية والمنشورية . لقد استطاعت هذه الاقليات احداث هزات سياسية عنيفة فيما قبل الثورة ، مما دفع الثوار الصينيين ـ بعد نجاح ثورتهم ـ الى التعرف على السمات القومية والعناصر الثقافية المميزة لها . ولقد أعلن كبار رجال الحزب مرارا ان دراسة هذه الاقليات تخدم اغراضا عديدة : هي تسهم في رسم سياسة بمقتضاها يمكن كسب ولاء الاقليات وتأييدها للثورة ، وهي تؤدي أيضا الى صياغة سياسة اقتصادية تأخذ في الاعتبار الأبعاد الاقليمية والظروف الطبيعية التي تعيش في ظلها هذه الاقليات . ومن أجل ذلك كله أقيمت معاهد عديدة لدراسة الاقليات بهدف التعرف على تطور سماتها الثقافية وخصائصها الاجتماعية . وعندما شرعت هذه المعاهد في اجراء دراساتها سجلت وجود عدد ضخم من الاقليات الصينية ، مما دفع بعض الباحثين من أمثال في هسياو تونج Fei Hsiao - tung الى تحديد أربعة معايير يمكن في ضوئها تحديد الاقليات المختلفة هي : اللغة المشتركة ، والاقليم الواحد ، والروابط الاقتصادية الوثيقة ، والخصائص السيكولوجية المماثلة .

على أن دراسة الاقليات قد دفعت بالدراسات الاثنولوجية خطوات الى الامام .. ففي سنة ١٩٥٦ ـ وبتوجيهات من الحزب ـ بدأ العمل في مشروع علمي يقوي طاقة البشر . مشروع يهدف الى التعرف على الخصائص الاجتماعية والثقافية المميزة لكل الاقليات الصينية . وعلى الرغم من صعوبة تحديد سبب معين لهذا المشروع الطموح ، الا أن هناك عوامل قد تكون ذات دلالة هامة في تفسير ذلك . من ذلك بداية اهتمام الاتحاد السوفيتي في تلك الفترة بدراسة الاقليات الروسية . غير أن العامل الهام الذي يبدو أكثر أهمية في هذا المجال هو خطورة قضية الاقليات ذاتها . فلقد بدأت الحكومة الصينية تمنح بعض الاقليات الكبيرة المؤثرة صلاحيات في حدود السياسة الاشتراكية المركزية . وأحد أهداف ذلك تمكين هذه الاقليات من استيعاب انجازات الثورة . وعلى المستوى النظري فقد أسهم هذا المشروع البحثي في اختبار بعض التصورات الماركسية بتطبيقها على الظروف التاريخية التي مرت بها هذه الاقليات . وهنا نجد ارتباطا واضحا بين المبررات الاكاديمية والاهداف السياسية . ومن القضايا الهامة التي درسها الباحثون في هذا المشروع : قوى الانتاج ، ونظم الملكية ، والبنامات الطبقية للاقليات ، فضلا عن تطور العادات والتقاليد . وبرغم التحليلات الهامة التي تضمنها هذا البحث الضخم ، الا أن اكثر جوانبه ثراءا وعمقا كانت تلك التي تناولت عملية التحول الاشتراكي والعقبات الثقافية والبنائية التي واجهتها . ولاشك أن في Fei قد أسهم بنصيب وافر في التحليلات الهامة التي تناولت ثقافات الاقليات وعلى الأخص جوانبها المادية والسلوكية والقيمية . والملاحظ ان في Fei قد قدم تحليلاته خلال فترة من الاسترخاء الايديولوجي سادت الصين في أواخر الخمسينات ، مما دفع بعض قادة الحزب الى وصفه « بالرجعية » و « البرجوازية » . ومرة أخرى نجد القيادات الحزبية والحكومية تحكم سيطرتها على البحوث الاجتماعية والانثروبولوجية . لقد بدأ التفسير الطبقي هو التفسير الوحيد الذي يمكن أن تقبله هذه القيادات . وكان كتاب مورجان Morgan « المجتمع القديم » هو الكتاب الغربي الوحيد المتاح أمام الدارسين الصينيين . وفضلا عن ذلك كان « عمل الفريق » هو الاسلوب المتبع في الدراسات الاثنولوجية ، بينما ظلت « الملاحظة بالمشاركة » هي الاداة الأساسية لجمع البيانات والمعلومات . اما الباحث « المثالي » فهو الذي يجمع بين الوعي السياسي العميق والكفاءة الفنية العالية . وعلى الرغم من الانجازات الهامة التي تحققت بفضل هذا المشروع البحثي الهائل ، الا أن الدراسات الاثنولوجية ما لبثت ان تلاشت حينا

اختلفت مبررات الاهتمام بها . ففي أوائل الستينيات لم تعد الاقليات تشكل قضية ملحة في ضوء الاعتبارات الامنية أو الايديولوجية .

ويمكننا الاشارة في النهاية الى البحوث التاريخية الشهيرة التي أجريت في الصين ابتداء من سنة ١٩٦٣ . ولقد وصف بعض الباحثين هذه البحوث بأنها أضخم حركة علمية شهدتها الصين المعاصرة . فخلال عام واحد (١٩٦٣) نشرت نتائج أكثر من مائتي دراسة في مجلد واحد . ويطلق الصينيون تعبير « البحوث التاريخية الاربعة » للاشارة الى التحليلات المماثلة التي تناولت أربعة مجالات أساسية هي : الأسرة ، والقرية ، والمزرعة الجماعية ، والمصنع . اما الطابع التاريخي لهذه الدراسات فيشير الى مدى شمولها وقدرتها على التعبير عن التطورات المستمرة . ومعنى ذلك ان هذه الدراسات لا تركز على مجالات بعينها ، بقدر ما تحاول فهم وتحليل التغيرات التي طرأت على مختلف مظاهر الحياة . ومن هذه الزاوية يمكننا أن نصف « البحوث التاريخية الاربعة » بأنها محاولة مستمرة لدراسة التغير الاجتماعي المستمر . ويبدو أن الهدف التربوي او التثقيفي كان من أهم أهداف هذه البحوث ، اذ أنها قد تمت في اطار حملة سياسية بدأت في سنة ١٩٦٢ تحت شعار ماو Mao الشهير « يجب ألا ننسى الصراع الطبقي » . ومن الواضح أن هذا الشعار قد جاء ردا على بعض الاتجاهات اليمينية التي حاولت اعاقة مسيرة التحول الاشتراكي . وفي ضوء هذه النقطة يمكن التعرف على الاهداف « التثقيفية » و « العلاجية » التي سعت هذه « البحوث التاريخية الاربعة » الى تحقيقها. ومع ذلك فاننا لا نستطيع أن نغفل الاشارة الى بعض الاهداف الثانوية لهذه البحوث التي كان أهمها الهدف الاكاديمي المتمثل في تحقيق مزيد من الفهم للتاريخ الصيني الحديث . والقضية التي قد تثارهنا تتعلق بما اذا كانت هذه « البحوث التاريخية الاربعة » تنتمي الى علم الاجتماع او التاريخ . والواقع أن من الصعب حسم هذه القضية ، طالما أن بناء العلوم الاجتماعية في الصين يختلف عن نظيره في الدول الغربية . لكننا لا نستطيع ـ في نفس الوقت ـ انكار أهميتها بالنسبة لعلم الاجتماع بوجه عام . ففي دراسة المصانع ـ مثلا ـ نجد اهتماما فائقا بتطوراتها التاريخية ، والظروف السكنية للعمال ، وعلاقة العمال بالمشرفين ، والدور الذي تؤديه القيادات الحزبية في مجال التثقيف السياسي للعمال . ان هذه المجالات تحتل أهمية خاصة بالنسبة للدراسات الاجتماعية والمقارنة . وبرغم ذلك فان هذه البحوث لا تخلو من ثغرات واضحة . من ذلك افتقادها للتجانس ، وعدم اعتمادها على معايير دقيقة للتصنيف ، فضلا عن تشويهها للواقع بسبب ارتباطها بأهداف دعائية . وقد يكون من المفيد هنا اقتباس النص التالي الذي يوضح الأساس الفكري الذي انطلقت منه هذه البحوث . يقول أحد كبار رجال الحزب « ان الهدف من هذه البحوث هو اظهار مدى عظمة الخط الاشتراكي ، وكشف الجوانب القبيحة للبرجوازية والاشتراكية ، وتجسيد الجرائم التي ارتكبها أعداء الصين من الامبرياليين . على أن النظرة المتأنية لهذه « البحوث التاريخية الاربعة » تكشف عن تشابهها الكبير مع البحوث السوسيولوجية الغربية التي تهتم بدراسة حالات معينة كالقرى والمدن والمصانع والأسر . كذلك فان هذه البحوث قد أضافت الى علم الاجتماع الحديث ثروة هائلة من البيانات والمعلومات المتعلقة بالصين المعاصرة ، وعلى الاخص فيما يتعلق بنظم الملكية الزراعية ، والعمالة الصناعية الزراعية ، والصحة القومية ، والعادات والتقاليد السائدة لدى الأسر الصينية الفقيرة .

خامسا : نظرة نقدية

أوضحت في موضع سابق أن هذا الكتاب يمثل استجابة حقيقية للتطورات المختلفة التي مر بها علم الاجتماع الحديث . ولست بحاجة الى توضيح الاهمية « التقليدية » التي ينطوي عليها هذا الكتاب ، خاصة وأنه يتناول موقف علم الاجتماع في دولة كالصين ظلت موصدة أبوابها امام الباحثين الغربيين لفترة تصل الى ثلاثة عقود . ان الاهمية « الحقيقية » لهذا الكتاب ـ في اعتقادي ـ تتمثل في الاسهام الذي قدمه لعلم الاجتماع المعرفي . لقد ظل هذا العلم يردد كثيرا من الافكار والتصورات المتعلقة

بنشأة النظريات الاجتماعية الغربية والظروف المادية والفكرية التي لعبت دورا بارزا في هذا المجال . وبرغم الدراسات الهامة التي قدمها علماء الاجتماع الغربيون حول الأسس المعرفية لعلم الاجتماع الحديث ، الا أنها قد اعتمدت على تجارب محدودة ، او ان شئنا الدقة تجربة واحدة . ومن الطبيعي أن تكون اسهامات علماء الاجتماع قاصرة ، لأنها تفتقد التنوعات التاريخية والايديولوجية المصاحبة للانجازات السوسيولوجية . ويمكننا ان نستشهد على ذلك بما ذهب اليه أليكس انكلز Inkeles حين قال « ان الحرية هي الشرط أو الظرف الوحيد الذي يمكن ان يسهم في ظهور علم اجتماع حقيقي . اذ أن المعرفة العلمية الاجتماعية لا تكتسب دقتها وعلميتها الا اذا توافرت لها مقومات البحث الحر » . لقد توصل انكلز الى هذه القضية بعد ملاحظة التطورات التي مر بها علم الاجتماع في الصين . واذا كنا نعطي لانكلز حق « البحث الحر » ، الا أننا لا نستطيع أن نمنحه حق تجاهل كثير من القضايا الهامة ، لعل أهمها ارتباط علم الاجتماع الحديث بالايديولوجيا وما يؤدي اليه ذلك من نتائج وعلى الاخص فيما يتعلق ببناء هذا العلم ومناهجه وأهدافه . وفي ضوء القضايا التي أثارها هذا الكتاب يمكن القول ان علم الاجتماع الغربي يختلف عن علم الاجتماع في الصين من وجوه عديدة . فالاول (الغربي) يتخذ طابعا نظريا تجريديا ويميل الى التخصص وتفتيت الواقع الاجتماعي ، فضلا عن أنه يسعى الى اكتساب مكانة مستقلة . أما علم الاجتماع في الصين فانه يتخذ طابعا تطبيقيا يستند الى نظرة كلية شمولية ويعتمد في تقدمه على جهود « الانسان العادي » لا « الاكاديمي المحترف » ، وهو أخيرا لا يسعى الى اكتساب وضع خاص ، لأنه موجه لخدمة أهداف الذين يدرسهم . وتشير هذه المقارنة العابرة الى اختلاف الاطار الفكري والمادي الذي يوجد في ظله كل من علم الاجتماع في الدول الغربية والصين .

وتدفعنا هذه النقطة الى اثارة قضية أوسع نطاقا ، فمن خلال تحليل موقف علم الاجتماع في دولة كالولايات المتحدة ، لوحظ أن علماء الاجتماع يعبرون عن اتجاهات ليبرالية إن لم تكن راديكالية . بينما نجد علماء الاجتماع في الصين يعبرون عن اتجاهات يمينية إن لم تكن رجعية . واذا ما سلمنا بأن هذه المفاهيم تختلف باختلاف البناء السياسي لكل مجتمع ، فاننا نلمس للوهلة الأولى ان الموقف الفكري لعلماء الاجتماع يتحدد في ضوء ظروف مادية وفكرية متغيرة . واذا كان علم الاجتماع قد ارتبط في فرنسا وألمانيا بتحولات ثورية أدت الى تعميق الوعي السوسيولوجي ، فان علم الاجتماع في الصين ـ وعلى الاخص بعد الثورة ـ قد بدا وكأنه نظام فكري مقاوم للتغير الثوري . والواقع ان هذه القضية ما تزال بحاجة الى مزيد من الدراسة الواعية المتأنية . وفي علم الاجتماع الغربي الحديث نجد ملاحظات نقدية يمكن أن تشكل بداية لمثل هذه الدراسة . فلقد أشار تريكيان Tiryakian الى أن علم الاجتماع الغربي يقترب شيئا فشيئا من دراسة المجتمعات الغربية ليتحول في النهاية الى مجرد عمليات رسمية تتم داخل الجماعات المهنية المنظمة لعلم الاجتماع . ويمكننا ان نضيف الى ملاحظة تريكيان ملاحظة أخرى وهي ، أن اعتماد علماء الاجتماع الغربيين على المصطلحات « التقنية » الصعبة الاستيعاب ، ما هو الا وسيلة لضمان الانتشار التدريجي لنتائج الدراسات الاجتماعية . وهكذا نجد ان الهدف النهائي الذي يسعى الى تحقيقه علماء الاجتماع الغربيون هو منح علمهم « نزعة علمية فعالية » تبدأ بصياغة النظريات المعقدة لتنتهي بتصميم برامج الكترونية متطورة من أجل معالجات احصائية اكثر « تقدما » .

والواقع اننا ما نزال بحاجة الى مزيد من الفهم لعلاقة علم الاجتماع الحديث بالايديولوجيا . فلقد أوضح هذا الكتاب ان علم النفس في الصين قد استطاع البقاء والتعايش مع الثورة ، بينما لم يستطع ذلك علم الاجتماع . وهناك تفسيرات جزئية لمثل هذا الموقف . فحينما تكون الايديولوجيا شاملة وقادرة على احتكار تفسير الواقع الاجتماعي ، تكون حرية الحركة امام علم الاجتماع محدودة . ومن خلال تطور علم الاجتماع في الصين يمكننا ان نجد تأييدا ودعما لهذا التفسير الجزئي . ففي فترات الاسترخاء الايديولوجي (وعلى الاخص في أوائل الستينيات) أتيحت الفرصة لانتعاش محدود لعلم الاجتماع .

ومن هنا يتعين علينا أن نحكم على علم الاجتماع في الصين في ضوء الظروف المادية والفكرية التي يوجد في ظلها والاهداف التي يسعى الى تحقيقها . فاذا كان علم الاجتماع في الصين يفتقد التخصص والاستقلال اللذين يتمتع بهما علم الاجتماع الغربي ، الا ان ذلك يجب ألا يدفعنا الى اطلاق صفة التخلف على جهود علماء الاجتماع في الصين . اذ أن ذلك معناه تبني معايير علم الاجتماع الغربي عند تقويم مختلف الانجازات السوسيولوجية . واذا كان لنا ان نقدم تصورا اوليا عن مستقبل علم الاجتماع في الصين ، فان تجربة الاتحاد السوفيتي قد تساعدنا في ذلك الى حد ما . فعلى الرغم من ان الثورة البلشفية قد ألغت علم الاجتماع هناك ، الا أنه ما لبث ان انتعش مع مطلع الخمسينات ، حتى أن برنامج الحزب الشيوعي السوفيتي في سنة ١٩٦٠ قد طالب بمساعدة العلماء الاجتماعيين في بناء المجتمع الاشتراكي . وفي سنة ١٩٦٦ اعترف المؤتمر الثاني والعشرون للحزب بعلم الاجتماع كأحد العلوم المتخصصة . ولقد حاول بعض الدارسين تفسير هذا الموقف في ضوء عدم قدرة القادة السياسيين في الاتحاد السوفيتي على حل المشكلات المعقدة التي فرضته التنمية الاقتصادية بوجه عام . لكننا لا نستطيع ـ مع ذلك ـ التسليم بما يذهب اليه بعض الدارسين من أن هذا الموقف هو علامة على « نهاية الايديولوجيا » . ان تفضيل علماء الاجتماع السوفييت لاستخدام تعبير « التنمية الاجتماعية ـ الاقتصادية » بدلا من تعبير « بناء المجتمع الشيوعي » لا يعني تخليا عن الايديولوجيا ، بقدر ما يعني استجابة للواقع الاجتماعي . ونحن لا نقصد بذلك كله أن تجربة علم الاجتماع في الصين سوف تكون تكرارا لتجربة علم الاجتماع في الاتحاد السوفيتي . اذ ان خصوصية التجربة الاشتراكية في كل من هاتين الدولتين تحول دون ذلك برغم العناصر المشتركة التي نلمسها في التجربتين . وعلى الرغم من أن هناك مؤشرات عديدة توحي باحتمالات تطور ونمو علم الاجتماع في الصين ، الا أن الملامح التي سيتخذها هذا العلم في المستقبل ستظل موضع تساؤل وتأمل .

***

بـريشت.. سيرة حياة

تأليف : كلاوس ڤولكر
عرض وتحليل : ريتشارد جيلمان
ترجمة : احمد محمود صبرى

مقدمة :

ظهر في الآونة الاخيرة عدد كبير جدا من الكتب الاجنبية ، وبخاصة في بريطانيا ، تتناول حياة كبار الكتاب والادباء والفنانين . وربما كان حظ فرجينيا وولف من ذلك أكبر من غيرها ، بحيث يمكن القول ان السنوات العشر الاخيرة (السبعينات) كانت سنوات فرجينيا وولف ، نظرا لكثرة ما كتب عنها وعن حياتها وما نشر من أعمالها وبخاصة رسائلها ، كما يحظى بالاهتمام نفسه الآن الكاتب الانجليزى الشهير سومرست موم الذى ظهر عنه في هذا العالم وحده (١٩٨٠) ثلاثة كتب على الاقل تعتبر من أخطر الكتب التي تؤرخ لحياته وتلقى كثيرا من الاضواء عليها . ولم يكن حظ برتولت بريشت بأقل من ذلك . وربما كان أحدث ما ظهر عنه هو كتاب فولكر الذى نقدم هنا عرضا له بقلم واحد من أكبر الاساتذة المتخصصين في الادب الالماني والنقد الادبى في أمريكا . ولقد آثرنا تقديم ترجمة هذا العرض ليكون مثالا لما يقوم به الاساتذة المتخصصون حين يعرضون الكتب الجديدة . فعرض الكتب فن عميق يحتاج الى خبرة والى ذكاء والى احاطة ، بحيث يمكن للكاتب ان يستوعب مادة الكتاب ويعرضها عرضا ناقدا في ضوء خبرته وعلمه ورأيه الخاص . فالمسألة اذن ليست مجرد عرض وتلخيص لفصول الكتاب فصلا فصلا كما نجد في المجلات العربية حتى المتخصصة منها ، وانما هى بالأحرى دراسة متعمقة للكتاب والمؤلف والموضوع الذى يدور حوله الكتاب ، ثم تقديم هذا كله بأسلوب جديد وفكر جديد . هما أسلوب وفكر الكاتب الذى يقوم بالعرض . والذى نرجوه ان تكون ترجمة هذا المقال مثالا لما يمكن أن يتطور اليه فن عرض الكتب الجديدة عندنا .

بريشت : سيرة حياة ـ

على الرغم من مرور ما يزيد على عشرين سنة على موت برتولت بريشت فانه لا يزال يعتبر « حالة غريبة » وسؤالا لم يجد له جوابا بعد . والواقع ان بريشت يعتبر في نظر الكثيرين من النقاد والدارسين حالة استثنائية لا تطبق

عليه أفكارنا التقليدية عن « الفنان البطل » . وبالتالي فانه يعتبر عائقا يحول دون التوصل الى تاريخ عقل منظم للعصر الذي ولد وعاش فيه . وكما يقول كلاوس فولكر في هذا الكتاب ، انه لم يحظ اي كاتب هام في القرن الحالي بمثل هذه الشهرة وذيوع الصيت اللذين حققهما بريشت ، كما أنه لا يوجد من بين هؤلاء الكتاب من هو أكثر منه اغراقا والتصاقا بالواقع السياسي والاجتماعي . وبالتالي لم يكن هناك من يفوقه في النظرة العلمية او البرجماتية لدور الفنان في المجتمع . ولقد قال بريشت عن نفسه ذات مرة « انني معلم للسلوك » وكان يعني بذلك أنه « موجه عمل » وليس مجرد استاذ أو مبشر نظري . فالناحية العلمية كانت أهم شيء يشغله ويستحوذ على فكره . وكان السؤال الذي يراوده دائما هو : هل حققت مسرحياته مثلا كل ما يبتغي منها ؟ وهل كان لها الاثر المطلوب في المجال السياسي ؟ وهكذا . ولكن كل هذا الاهتمام بالناحية العلمية الواقعية يبدو أنه لا يتلاءم تماما مع كل ذلك التفوق والغموض الذي يغلف أول مسرحياته « بعل Baal » التي كتبها عام ١٩١٨ وهو بعد في العشرين من عمره ، او مسرحية « في غابة المدن » التي ظهرت عام ١٩٢١ ، كما لا يتفق مع تلك الانتفاضة الاخلاقية المدوية التي تميز مسرحيته « الأم شجاعة » (١٩٣٩) ومسرحية « الانسان الطيب من ستزوان » (١٩٤٠) أو أغنياته وأناشيده الرائعة الفخمة الجزلة التي لا يمكن ان تتناسب مع شخص كان يزعم انه كان يتمنى دائما ان يكون « تاجرا للأثاث » . فهذه الثنائية أو التمزق او حتى الانفصام كان ولا يزال هو مثار كل هذا الجدل حول بريشت ، وحول العلاقة بين التزاماته السياسية وقيمه الجمالية ، أو بين نظرياته وممارساته الواقعية .

والشيء الذي لا يحتمل الشك أو الجدل هو أن بريشت كان أحد المؤثرات الرئيسية في مسرح ما بعد الحرب ، أو أن قوة تأثيره ، سواء في الناحية النظرية او الناحية العلمية البحتة ، يمكن قياسها وسبر غورها لو أخذنا في الاعتبار مدى تأثر « المسارح » الاخرى بأفكاره ونظراته الملهمة من ناحية ، ومدى المقاومة والمعارضة اللتين كانت هذه النظريات ذاتها تصادفها وتتعرض لها من الناحية الثانية . والواقع انه يمكن القول ان معظم ماقي المسرح المعاصر من « موضوعية » أي من اتجاهات غير رومانتيكية وغير مغرقة في العاطفية ، يرجع الفضل فيه لبريشت الى حد كبير . واذا استثنينا بيكيت فليس هناك كاتب مسرحي يفوقه « حداثة » أو « عصرية » أو تمشيا مع العصر الحديث وبعدا عن الاستكانة الى الماضي « القاتل الميت » او على الاقل هذا هو مايؤمن به المعجبون ببريشت ، والذين لايبدون أي تحفظ يذكر في ذلك الاعجاب .

ومع ذلك فان بريشت كان يبدو في نظر بعض الكتاب المسرحيين الآخرين مثل ايونسكو Ionesco عدوا للخيال نظرا لتمسكه الشديد بالموضوعية ونظرا لتغلب الجانب العقلاني في معالجاته المسرحية ، بل ان ناقدا مثل هربرت لوثي Herbert Luthy يذهب الى ان بريشت لم يكن قط « قادرا على أن يجد حتى في أبسط صور شعرية أو أبسط أسلوب رمزي ماذا ينبغي أن يكون عليه ذلك العالم الذي كان يدعو نحوه كل ذلك التفسير من الاهتمام » . كذلك نجد أنه في الوقت الذي كانت حانا أرندت Hannah Arendt تعتبره ... بحق ... أعظم الشعراء الالمان المعاصرين فانها كانت تعتقد أن شهرته ككاتب مسرحي كانت « متضخمة » وترجو لو كان في الامكان ازالة كل اعماله الدرامية بسبب تلك السنوات السبع أو الثماني التي سبقت وفاته عام ١٩٥٦ ، حين كان بريشت مجرد شخصية ثقافية شبه رسمية في ألمانيا الشرقية . الا أن أهمت أساءت في الحقيقة فهم « ماركسية » بريشت ، وشأنها في ذلك شأن الكثيرين غيرها ، بحيث كانت تصفها بأنها ماركسية « تثير السخرية » و« عقيمة » ، في الوقت الذي كانت كل الدلائل تشير الى أنه باستثناء المسرحيات التي ظهرت في أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات ، والتي يزعم البعض انها كانت مسرحيات للوعظ والارشاد فان كتاباته كانت تتضمن دائما مبادىء خفية للتساؤلات والبحث ، ولم تكن أبدا مجرد « مستودع » للآراء والعقائد الجامدة . بل ان أهمت نفسها وصفته في مجال آخر بأنه رجل « قلما يحفل بنفسه » ، وأنه يتحد دائما ويشكل كل مع مشكلات وآراء عصره ويفنى فيها تماما . وذلك عكس الشائع عنه من أنه كان

عميلا ثقافيا ، وشخصا لا يألو جهدا في البحث عن منفعته الخاصة .

وتتلوه الكتابات الادبية بمثل هذه المناقشات والاعتراضات حول بريشت . والكتاب الحالي حول سيرة حياته والذى كتبه أحد العلماء الالمان ـ وهو الذى يتولى في الوقت ذاته نشر الاعمال الكاملة التي تركها بريشت ـ لا يقدم شيئا كثيرا لحل أي من هذه المشكلات ، وإن كان يقدم بالفعل مادة علمية غزيرة وجديدة يمكن أن يفيد منها كتاب آخرون للوصول الى نتائج جديدة . فكتاب فولكر هو الكتاب الثالث الذى يعرض حياة بريشت ويظهر في اللغة الانجليزية ، ولكنه أول كتاب يكتبه كاتب على مثل هذه العلاقة الوثيقة والمعرفة بالخلفية الثقافية لبريشت ، وتتوفر لديه كل تلك المادة العلمية الهائلة التي تراكمت منذ وفاته . ولكن كتاب فولكر يفتقر إلى الناحية النقدية التي تظهر بوضوح في الكتابين الآخرين . فلقد بذل كل من مارتن ايسلين Martin Esslin وديفيد يوين David Ewen وهما الكاتبان اللذان سبقا فولكر في الكتابة عن بريشت ـ بعض الجهد لدراسة أعماله على الرغم من أنهما لا يتمتعان بمثل المكانة العلمية التي يتمتع بها فولكر . الذى لم يهتم ـ لسبب غير مفهوم ـ الا بعدد قليل من مسرحيات بريشت المبكرة وبمسرحية او اثنتين فقط من مسرحياته الاخيرة . وهو موقف ينقصه الذكاء الى حد كبير .

ومع ذلك فليس السبب غريبا تماما . ذلك أن فولكر أخذ على عاتقه ألا يكتب الا ما يعرف عنه . وما يعرفه فولكر عن بريشت هو الوقائع والحقائق . وعلى ذلك فاذا لم يكن لديه شيء يقوله عن مسرحية « الام شجاعة » أو مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » أو « الشخص الطيب من ستزوان » مثلا أو عن أي من قصائده . فان ذلك لابد أن يكون راجعا الى أنه لم يكن يعرف الكثير عن الظروف التي أحاطت بتأليف هذه الاعمال او المصادر التي اعتمد عليها . أو التغييرات والتعديلات التي أدخلها بريشت فيها وما الى ذلك . ومن هنا فان فولكر لا يكاد يذكر شيئا عن تطور نظريات بريشت ويكتفي بالاشارة اليها فقط في المواقف التي تتضمن جدالا بين مختلف الاتجاهات الفكرية لكى يبين موقف بريشت من معاصريه .

ولكن رغم أن كتاب فولكر عن حياة بريشت كتاب « غير نقدى » وضيق النظرة الا أنه غنى بالتفاصيل ، ومن هنا فان له فائدة كبرى للدارسين . ففي هذا الكتاب تجد من المعلومات والحقائق أكثر بكثير جدا مما تجده في أى كتاب آخر . وبخاصة فيما يتصل بعلاقات بريشت بأصدقائه وأعدائه الشخصيين والمهنيين على السواء . فهناك كاسبار نير Caspar Neher المصمم المسرحي صديق الطفولة والذى عمل بريشت معه خلال فترة طويلة من حياته ، وهناك فالتر بنيامين Walter Benjamin الناقد البارع في مدرسة فرنكفورت والذى كان يبدى أشد الاعجاب منذ وقت مبكر ببريشت ، وهناك مارى لويز فلايسر Marielawise Fleisser الكاتبة المسرحية التى اكتشفت حديثا وكانت تلميذة فالتر ومصدرا لأفكاره ، وهناك جورج لوكاتش المؤرخ الادبي الماركسي المجرى الذى اشتبك معه في جدال علنى طويل وعنيف حول مسألة الحقيقة بالاشتراكية ، وهناك توماس مان Thomas Mann الذى كان يؤمن بكل ما يحتقره بريشت في الأدب البرجوازى . كذلك يزودنا فولكر بتفاصيل مفيدة للغاية عن حياة بريشت المبكرة في أوجز بورج قرب ميونخ حيث كان أبوه يعمل مديرا لأحد مصانع الورق . وكذلك عن حياته في برلين (١٩٢٤ ـ ١٩٣٣) حيث ذاع صيته بسرعة كشاعر وكاتب مسرحى ، وعن السنين التي أمضاها في المنفى بعد أن وصل هتلر للحكم وحياته في سويسرا والدنمارك وفنلندا والولايات المتحدة ، ثم عودته الى سويسرا ، عام ١٩٤٧ وانتقاله أخيرا الى برلين الشرقية عام ١٩٤٩ .

ولقد كان قدر بريشت أن يكون عاجزا عن اكتساب ثقة الناس فيه وأن يكون عرضة للهجوم من جميع الاطراف . فبالنسبة الى لوكاتش المؤمن بالتعليم والايديولوجية الماركسية كان بريشت يعتبر مثالا سيئا وخطرا على الانحراف الفنى وحاملا لميكروب « الاتجاهات الحديثة » . وبالنسبة لتوماس مان صاحب الرؤية الفنية الذى كان بريشت يبدو انسانا فظا في اتجاهه الى القوة لتحقيق أهدافه وأغراضه السياسية ـ ولكن بريشت استطاع بطريقته الخاصة أن يعامل هؤلاء المهاجمين ، وبخاصة

لوكاتش وغيره من اليساريين الرسميين ، ويفضح تفاهاتهم وتفكيرهم السقيم ، وذلك في غير هوادة أو كلل (ولقد كتب بعد زيارته للاتحاد السوفيتي عام ١٩٣٥ عن نقاد ومؤرخي الادب السوفييتي قائلا انهم عاجزون ـ بطريقة مزعجة ـ عن الانتاج وأنهم توجههم الاحقاد والاطماع الشخصية ، ويميلون الى التسلط بقدر ما يستسلمون للعبودية في الوقت ذاته) . الا أن نظرة توماس مان المتغطرسة المتعالية كانت تثير حقده وغضبه ، ولقد كتب اليه ذات مرة خلال تبادل بعض الرسائل بينهما يقول « يبدو أنه قد كتب علينا أن نحارب أنت بطريقة رقيقة ،مهذبة بينما أحاربك أنا بأسلوب غليظ . فأنت مثلا لا تهدف الى الاضرار بي بينما أنا أهدف على العكس من ذلك الى تدميرك تماما » .

ومثل هذا الصراع يمكن تفسيره تبعا لاختلاف وجهات النظر . وهذا كان شأن بريشت . فالمعجبون كانوا يرونه دليلا على جديته ، بينما كان أعداؤه يرون فيه علامة على أنانيته المفرطة . ولكن فولكر يبين بوضوح أن نظرة بريشت الى نفسه لم تكن على مثل هذه البساطة . فلقد كان يشعر دائما بأنه (محاصر) ومضطهد ، أولا من المجتمع التقليدي والاوضاع الثقافية الراسخة الراكدة ، ثم بعد ذلك من المنفى الذى أدى الى انسلاخه عن جذوره ، كما أنه كان يعاني دائما من الشعور بأن الناس لايفهمونه ، وكان ذلك الاحساس يدفعه الى العمل على توكيد ذاته عن طريق (ضرب) الآخرين والمراوغة في التعامل والمبالغة في المطالب واللعب على الوجهين ، واكتسب بذلك قدرة على أن يشق طريقه خلال الصعوبات . ويبين فولكر بوضوح واقتناع أن شخصية بريشت كانت تساعد على حماية نبوغه وعلى فرض هذا النبوغ فرضا على الآخرين ، ولقد استطاع بريشت أن يصمد وأن يستمر في الوجود ، وهذه حقيقة كانت تثير حفيظة وامتعاض الكثيرين من المثاليين والاخلاقيين السياسيين .

ولا يزال بريشت حتى الآن يثير الحفيظة والامتعاض حين يجد الناس ان من الصعب (تصنيفه) ووضعه ضمن فئة محددة . ففي سن العشرين كتب الى كاسبار نهر يقول « انني مادي وانسان سيء السيرة وبروليتاري وفوضوي محافظ » . وبعد ذلك بسنوات قليلة كتب لصديق آخر يقول : « لابد لي من أن أشق طريقي بساعدي . وأن يكون لي الحق كل الحق في أن أبصق حيث أريد . وأن أنام وحدي . وأن أكون سيء السيرة عديم الضمير » . وكان يشير بذلك الى علاقاته بالنساء . وان كان هذا يصدق على جوانب أخرى من حياته .. ولقد أفرد فولكر مكانا كبيرا من كتابه لنزواته الجنسية . والصورة التي نخرج بها من ذلك هي صورة الرجل الذى يشعر دائما بالحاجة الشديدة الى حنان المرأة . ولكنه رجل يعامل المرأة باحترام زائد ورقة بالغة من ناحية ، وفي الوقت ذاته يضع شروطا لعلاقاته مع عشيقاته ، وهي شروط الغرض منها تحديد العلاقة بالضبط بحيث تستبعد كل التوقعات والمطالب غير السليمة التي قد تظهر بعد ذلك .

ولقد أثير الكثير من الجدل حول السنوات الاخيرة من حياته في المانيا الشرقية ، وهي فترة يعرف فولكر عنها الشيء الكثير جدا . ولكن هذه الفترة كانت تتخذ هي أيضا طابع « العقد » ذي الشروط المحددة . فلقد أعطاه النظام الشيوعي مسرحا وفرقة خاصة به وذلك لأول مرة في حياته وترك له مطلق الحرية في التصرف في معظم الاحيان . وفي مقابل ذلك قدم بريشت للنظام الشيوعي المبررات العقلية لوجوده والدليل على صحة هذا الوجود . ويقول فولكر في ذلك انه كان له « التزام مشوب بالشك » ازاء ذلك النظام ، اذ كثيرا ما كان ينتقده ولم يستسلم له تماما ابدا . ولقد قال ذات مرة ان « الشك يحرك الجبال . وأنه من بين كل الاشياء المؤكدة يعتبر الشك أكثرها يقينا » . ولكن العكس كان هو الذى غير أساليبه ومناهجه . مثلما كانت نزعاته غير العاطفية الصارمة من أهم خصائص حياته ووجوده .. وقبل ان يموت بريشت بوقت قصير كتب قصيدة لتنقش على قبره . يقول في مطلعها : « هنا . في هذا الصندوق من الزنك يرقد رجل ميت . أو ربما ترقد ساقاه ورأسه . أو ربما يرقد منه ماهو أقل من ذلك . أو حتى لا شيء منه على الاطلاق . لأنه كان انسانا مشاغبا مثيرا للقلاقل » ..

فبعد أن أمضى بريشت حياته وهو يصارع الأوهام لم يكن من المحتمل أن يكون لديه أي وهم عن نفسه .